

Mário Vieira de Carvalho

SOCIOLOGIA DA MÚSICA

Relatório sobre os conteúdos e métodos da disciplina
Apresentado em 1996 à Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
no âmbito das provas de Agregação

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
1996

Índice

Nota preliminar (p.8)

De «música no contexto social» a «sociologia da música» (p.10)

Prolegómenos a uma sociologia da música (p. 13)

1. As ciências musicais na sistematização de Guido Adler (1885)

- 1. 1. Dicotomia entre ciências históricas e ciências sistemáticas
- 1. 2. As ciências musicais históricas
 - 1. 2. 1. Elenco das disciplinas
 - 1. 2. 2. Objecto das ciências musicais históricas
- 1. 3. As ciências musicais sistemáticas
 - 1. 3. 1. Elenco das disciplinas
 - 1. 3. 2. Objecto das ciências musicais sistemáticas
- 1. 4. Crítica da sistematização de Adler
 - 1. 4. 1. A hierarquia entre *Musik* e *Tonkunst*
 - 1. 4. 2. Excurso: Adler, Hanslick e a revisão da teoria estética da *Aufklärung*
 - 1. 4. 3. A finalidade normativa da musicologia sistemática

2. A corrente historicista (p. 21)

3. Wellek, a crítica do historicismo e o aparecimento da sociologia da música entre as ciências sistemáticas (p. 22)

4. As sistematizações dos anos sessenta (p. 24)

- 4. 1. A sistematização de W. Wiora e H. Albrecht (MGG, 1961) e o lugar nela atribuído à sociologia da música
- 4. 2. A sistematização de Hoke (1966)

5. A sistematização empreendida por Karbusicky (1979) (p. 28)

- 5. 1. As ciências musicais nos anos 70 na RFA
- 5. 2. As ciências musicais nos anos 70 nos países socialistas
- 5. 3. A unidade dialéctica de diacronia e sincronia e a categoria de espectro disciplinar
- 5. 4. Uma sistematização a partir do objecto

5. 5. Crítica da sistematização de Karbusicky
6. O conceito de musicologia sistemática em Helga de la Motte-Haber (1982) (p. 34)
 6. 1. Recepção das novas concepções dos anos sessenta
 6. 2. A *abrangência* da história da música e a superação do seu confronto com a musicologia sistemática
 6. 3. Elenco das disciplinas compreendidas na musicologia sistemática, segundo De la Motte-Haber
 6. 4. A psicologia da música colocada no centro da musicologia sistemática
7. A colocação do problema em Dahlhaus (1971; 1982) (p.39)
 7. 1. Cepticismo quanto ao conceito de musicologia sistemática
 7. 2. Do conceito de *música*
 7. 3. Do objecto da musicologia sistemática
 7. 4. Da superação da dicotomia entre método nomotético e método ideográfico
 7. 5. Da relação com a história
 7. 6. Das constantes da tradição sistemática
 7. 7. Da *circulação* entre as disciplinas sistemáticas
8. As sistematizações de Charles Seeger (p. 43)
 8. 1. Os conspectos de 1935/1951
 8. 1. 1. Distinção e articulação de *pontos de vista, orientações e métodos*
 8. 1. 2. Perplexidades e interrogações suscitadas pela primitiva concepção de Seeger (1935/1951)
 8. 2. A reelaboração de 1970
 8. 2. 1. Os seis *universos* contemplados pela musicologia
 8. 2. 2. Uma tentativa de «hermenêutica crítica da epistemologia»
 8. 3. A sistematização de Seeger em síntese
 8. 3. 1. O «Conspecto das Fontes do Processo Musicológico»
 8. 3. 2. Crítica das propostas de Seeger
 8. 3. 2. 1. Relação da música com o contexto sociocultural.
 8. 3. 2. 2. Complementaridade da perspectiva histórica e da perspectiva sistemática

9. A superação do conceito tradicional de musicologia sistemática pelo conceito de musicologia sistémica (p. 52)
 9. 1. O conceito de *sistema material*
 9. 2. A desconstrução da musicologia como ideologia em Kerman (1985) e a teoria de sistemas
 9. 3. Construção do objecto da musicologia na perspectiva da teoria de sistemas (Kluge, 1977; Kaden, 1984)
 9. 4. A perspectiva sistémica e a sociologia da música
 9. 5. A perspectiva sistémica e a interdisciplinaridade
10. A perspectiva sistémica e a crítica dos sistemas teóricos totalizantes (p. 63)

Apresentação do plano da disciplina (p. 69)

1. A sociologia da música essencialmente como teoria crítica
2. Estruturação em dois semestres

Orientação pedagógica e critérios de avaliação (p. 74)

Primeiro Semestre: Introdução a uma sociologia da música

1. Introdução (p. 75)
 1. 1. Ciências musicais e sociologia da música
 1. 2. As ciências musicais como ciências sociais
 1. 3. A sociologia da música em retrospectiva
 1. 3. 1. A relevância do social na abordagem da problemática musical: alguns antecedentes históricos.
 1. 3. 2. Dos estudos pioneiros às posições em confronto na actualidade
2. Construção do objecto duma sociologia da música (p. 79)
 2. 1. A música como interacção sociocomunicativa
 2. 2. Conceito de sistema sociocomunicativo
 2. 3. Estruturas da comunicação musical
 2. 4. Funções da comunicação musical

2. 5. Elaboração de modelos sistémicos e sua articulação com a pesquisa empírica
2. 6. Excurso: a «arte da sociedade» como sistema autopoietico (Luhmann, 1996)
2. 7. Flexibilidade e produtividade da teoria de sistemas na sua interrelação com outras abordagens sociológicas
3. Introdução à teoria da civilização de Norbert Elias (p. 89)
 3. 1. As raízes da teoria de Elias
 3. 2. Controlo emocional e exercício do poder
 3. 3. Relações entre «estabelecidos» e *outsiders*
 3. 4. Permissividade e «descontrolo controlado dos sentidos»
 3. 5. Relevância da teoria da civilização de Elias para uma sociologia da música
4. Introdução à sociologia de Pierre Bourdieu (p. 92)
 4. 1. Estilo de vida e estratégias de distinção
 4. 2. Os conceitos de *habitus*, *campo* e *capital simbólico*
 4. 3. As «regras da arte»
 4. 4. A teoria da «institucionalização da anomia» e da «génese de uma estética pura»
 4. 5. Relevância dos instrumentos teóricos de Bourdieu para uma sociologia da música
5. Introdução à teoria crítica de Jürgen Habermas (p. 96)
 5. 1. O conceito de esfera pública ou espaço público
 5. 2. A teoria da acção comunicativa
 5. 3. O projecto inacabado da modernidade
 5. 4. Relevância da teoria de Habermas para uma sociologia da música
6. Introdução à teoria crítica e à sociologia da música de Adorno (p.102)
 6. 1. Dialéctica do esclarecimento
 6. 2. Arte e filosofia: do conhecimento do real ao conhecimento social do real
 6. 3. A «indústria cultural» e a teoria da negatividade da arte
 6. 4. Música como mercadoria e audição regressiva
 6. 5. A crítica da cultura e os tipos de comportamento do receptor

- 6. 6. Sujeito e sistema
- 6. 7. Composição musical e crítica imanente
- 6. 8. Do potencial (dinâmico) emancipatório do atonalismo à crítica do dodecafonismo como sistema (estático) totalizante
- 7. Introdução à teoria crítica de Walter Benjamin (p. 119)
 - 7. 1. A tragédia barroca e o conceito de alegoria
 - 7. 2. Reificação, *flânerie* e alegoria
 - 7. 3. A reprodução técnica da arte e a perda da aura
 - 7. 4. A história como *continuum* estilizado e a crítica do progresso
 - 7. 5. Relevância da teoria crítica de Benjamin para uma sociologia da música
- 8. Introdução à teoria da recepção (p. 127)
 - 8. 1. A arte como processo de comunicação
 - 8. 2. O problema da interpretação em retrospectiva
 - 8. 3. Teoria da recepção e pós-modernismo
 - 8. 4. Teoria da recepção e negatividade da arte
 - 8. 5. Teoria da recepção e experiência musical

Segundo semestre: Temáticas em alternativa

A) A teoria feminista e a emergência do género nas ciências musicais

Definição de objectivos (p. 136)

1. A emergência da problemática do *género* nas ciências sociais

(p. 139)

2. Feminismo e pós-modernismo (p. 141)

- 2. 1. Tendência habermasiana ou fundada na teoria crítica
- 2. 2. Tendência filiada no pensamento de Foucault
- 2. 3. Tendência influenciada por Lacan e Derrida
- 2. 4. Tendência eclética ou neopragmática

3. A música como *gendered discourse* (p. 145)

4. Permeabilidade e relacionamento *versus* autonomia estética

(p. 146)

- 4. 1. A relação entre experiência musical e corpo
- 4. 2. O princípio da «intertextualidade»
- 4. 3. A relação entre «estilo musical» e «cultura»
- 5. O lugar das mulheres no mundo da música (p. 149)
 - 5. 1. Uma retrospectiva no contexto europeu
 - 5. 2. Um programa de investigação para o contexto português
- 6. A comunicação musical e a (des-)construção do género (p.152)
- 7. Aprofundamento das relações entre contexto ideológico e representações musicais do género (alguns exemplos) (p. 154)

Segundo semestre: Temáticas em alternativa

B) Modernidade e Pós-Modernidade: em torno de um debate e das suas incidências musicais

Definição de objectivos (p. 160)

- 1. Introdução a uma ciência pós-moderna (p. 162)
 - 1. 1. O debate em torno da racionalidade
 - 1. 2. Saber e poder
 - 1. 3. Crítica da ideologia e «teoria pós-moderna»
 - 1. 4. A superação do relativismo
 - 1. 5. As ciências musicais na transição de paradigma
- 2. As ciências da natureza e o pensamento pós-moderno (p. 170)
 - 2. 1. A segunda lei da termodinâmica e o fim da utopia
 - 2. 2. A axiomática das ciências da natureza no século XX e o fim dos sistemas teóricos totalizantes
- 3. Da arte moderna ao pós-estruturalismo (p. 172)
 - 3. 1. Homologias entre o modernismo na arte e o pós-estruturalismo na filosofia

3. 2. Dissolução das fronteiras entre arte e filosofia
4. A nova lógica cultural do pós-modernismo (p. 175)
 4. 1. O «fim da modernidade» e as potencialidades disruptoras da «cultura de massas»
 4. 2. O *pensiero debole*, a recepção de Heidegger e a defesa da estetização do quotidiano como «organização do consenso»
 4. 3. A teoria crítica face à cultura de massas
5. Zeitgeist in Babel: o pós-modernismo nas artes (p. 184)
 5. 1. Interdisciplinaridade, pluralismo e indefinição de fronteiras
 5. 2. Pós-modernismo nas artes como recuperação do projecto da modernidade
 5. 3. Pós-modernismo nas artes como abandono do projecto da modernidade
 5. 4. O pós-modernismo nas artes e o debate em torno do seu potencial crítico
6. O pós-modernismo na música enquanto recuperação do modernismo e das vanguardas (p. 191)
 6. 1. Traços considerados pós-modernos nas vanguardas e modernismo musicais desde a viragem do século
 6. 2. A música contemporânea como «arte pobre» e «arte complexa»
 6. 3. John Cage como paradigma do pós-modernismo na música
 6. 4. O pluralismo estético na criação e interpretação musicais
7. O pós-modernismo na música como abandono da modernidade
(p. 200)
 7. 1. A diluição das fronteiras entre música erudita e música popular
 7. 2. «Nova simplicidade» e pensamento neoconservador
 7. 3. Pós-modernismo na música como regressão positivamente valorada
8. A modernidade na música como projecto inacabado: a persistência de um projecto de vanguarda (p. 206)
9. Excursus: Música, dialéctica da razão e pós-modernismo (p. 210)
 9. 1. Da *Aufklärung* ao pós-modernismo
 9. 2. A herança da *Aufklärung* em diferentes contextos político-sociais

Bibliografia (p. 214)

Nota preliminar

O presente Relatório sobre o Programa, os Conteúdos e os Métodos da disciplina de «música no contexto social» detém-se nos «Prolegómenos a uma sociologia da música» por me parecer necessário expor, com algum desenvolvimento, a reflexão epistemológica e teórico-metodológica que está na base da *construção do objecto* da disciplina e que parte de uma apreciação retrospectiva crítica de diferentes tentativas de sistematização das ciências musicais. Esta exposição é precedida de um breve esclarecimento sobre a razão de ser da discrepância entre a primitiva designação da disciplina como «música no contexto social» (ainda válida para o diploma que rege o quadro de professores catedráticos e associados) e a designação de «sociologia da música» (em vigor para os diplomas que regem a actual estrutura dos cursos de licenciatura e de mestrado em ciências musicais) — discrepância que, como aí se sugere, corresponde a uma mudança de concepção, com óbvias implicações teórico-metodológicas.

Segue-se o plano da disciplina, dividido em dois semestres que se pretende sejam o mais possível auto-suficientes e autónomos, já dentro do espírito da reestruturação em curso na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Trata-se de integrar a sociologia da música no sistema de unidades de crédito que está a ser introduzido na Faculdade, visando uma maior flexibilidade curricular e uma maior interdisciplinaridade.

O plano não é concebido segundo um figurino mais ou menos rígido, mas antes como um *work in progress*, permanentemente aberto tanto à discussão de diferentes correntes do pensamento sociológico e musicológico como à abordagem de áreas temáticas diversas. Tendencialmente, porém, um dos semestres terá um carácter introdutório da problemática epistemológica ou teórico-metodológica, enquanto o outro incidirá, de preferência, ou num complexo temático, ou num estudo de caso (estudo de uma instituição, de um segmento espaço-temporal, da trajectória de um artista, etc.). Na base do princípio da ligação do ensino à investigação, o programa, os conteúdos e os métodos da disciplina (de qualquer dos seus dois semestres) mudarão necessariamente em função da dinâmica da investigação e do diálogo com a comunidade científica.

O facto de a disciplina de sociologia da música fazer parte do currículo da licenciatura e do mestrado está igualmente na origem da concepção aberta do plano que seguidamente se apresenta. Na verdade, este corresponde menos a um «programa» lectivo para tal ou tal semestre da licenciatura ou do mestrado do que a um repositório de problemáticas, a partir das quais serão configurados os conteúdos programáticos concretos mais adequados a cada um dos níveis. Assim, a temática de cada semestre ou mesmo alguns dos tópicos nela subsumidos tanto poderão ser tratados de uma forma mais geral e introdutória no âmbito da licenciatura como mais aprofundadamente no âmbito do mestrado.

De «música no contexto social» a «sociologia da música»

«Música no Contexto Social» é a designação legal ainda mantida para esta disciplina do Grupo de Ciências Musicais na estrutura orgânica do quadro de professores catedráticos e associados da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Portaria 578/85, de 24 de Julho). A disciplina (anual) aparecia no primeiro ano e com uma carga horária de hora e meia (Portaria n.º 804/80, de 9 de Outubro). Ocupava um lugar relativamente marginal no conjunto das disciplinas do Curso de Licenciatura em Ciências Musicais. No centro do curso tinham sido colocadas as quatro disciplinas de «As Grandes Correntes da História da Música» (carga horária: 3 horas), as correspondentes quatro disciplinas de «História da Teoria Musical» (carga horária: 1,5 horas) e outras tantas de «Análise Musical e Problemática da Execução Musical» (carga horária: 1,5 horas), todas anuais. Aparentemente, «Música no Contexto Social» chamaria a si uma missão propedêutica. Competir-lhe-ia, talvez, ilustrar, numa visão de síntese, a relação da periodização musical correspondente às «Grandes Correntes» com a periodização histórico-política da civilização europeia. Tal missão era, em todo o caso, considerada menos exigente ou substancial do que a cometida à «Estética Musical», à «Organologia» ou, ainda menos, à «Paleografia», a primeira dividida por dois anos (carga horária: 1,5 horas), a segunda abrangendo um ano (carga horária: 1,5 horas) e um semestre (carga horária: 3 horas), a terceira compreendendo dois anos (carga horária: 3 horas). Assim, «Música no Contexto Social» aparecia, como estas, com o estatuto de mera disciplina auxiliar da História *da* Música, enquanto história de estilos, géneros, formas, técnicas de composição e execução musicais no âmbito da cultura europeia. Era pensada, quando muito, como introdução a uma «História Social da Música», e supunha, evidentemente, que a música europeia podia ser compreendida e estudada — nas outras disciplinas que a abordavam — em separado do «contexto social». A própria designação escolhida parecia recusar-lhe a autonomia teórico-metodológica e a importância entretanto atribuídas à «Etnomusicologia» (estruturada em dois anos, com uma carga horária de 1,5 horas), única alternativa clara, entre as disciplinas teóricas (se abstrairmos da «Acústica»), à História como metodologia, à música «erudita» como objecto de estudo e ao eurocentrismo como visão do mundo. Em todo o caso, a introdução de uma disciplina autónoma, voltada para o estudo da música (europeia) *no contexto social* representava, sem dúvida, uma atitude de abertura

à relevância do social no estudo da música — uma atitude que, por essa altura, ainda não merecera consagração curricular na maior parte dos cursos superiores de musicologia europeus.

As alterações ao perfil do curso introduzidas pela reforma de 1983 (Portaria n.º 809/83, de 9 de Agosto), segunda a mais precisa redacção de 1984 (Portaria n.º 226/84, de 11 de Abril), embora se traduzissem num reforço da carga horária da disciplina (que passava a duas horas), remetiam-na explicitamente para a área da musicologia histórica, dado que à designação de «Música no Contexto Social» se juntava, entre parêntesis, a indicação: «Evolução Histórica». Ao mesmo tempo, porém, a «Etnomusicologia» ganhava muito maior relevo (carga horária de 3 horas em cada ano).

Finalmente, através da Portaria n.º 660/86, de 6 de Novembro, a disciplina de «Música no Contexto Social» desaparecia do elenco das Ciências Musicais para dar lugar a uma nova disciplina, «Sociologia da Música», colocada no quarto ano da Licenciatura e com uma carga horária de 3 horas. A alteração ligava-se a uma proposta nesse sentido que eu próprio apresentara, enquanto assistente convidado, e que veio a ser contemplada pelo Conselho Científico no âmbito da profunda reestruturação a que então se procedeu, compreendendo nomeadamente a fusão das «Teorias» e das «Correntes» nas actuais «História I», «II», «III» e «IV», a redução da «Estética Musical» a um ano lectivo (mas com uma carga horária de três horas) e, sobretudo, a criação de mais duas opções ou variantes, além da de investigação: a de «Animação Musical» e a «Pedagógica», que abriram o curso à cooperação com as Ciências da Comunicação e com as Ciências da Educação. Embora a hegemonia da História da Música Europeia (dita séria, culta ou erudita) se mantivesse, acentuava-se, a partir de então, a pluridisciplinaridade no estudo da música ou das culturas musicais.

Nem o perfil actual e legal do curso de licenciatura, que vem dessa reestruturação, nem obviamente o novo figurino entretanto adoptado no quadro da reforma que instituirá o sistema de unidades de crédito (com base numa organização em semestres) e onde a sociologia da música mantém a mesma carga horária, se repercutiram, contudo, ainda no diploma que rege a estrutura orgânica do quadro de professores catedráticos e associados da Faculdade. O elenco de disciplinas enunciado neste diploma continua a

ser o de 1980, há muito ultrapassado. Tal a razão por que as provas para a obtenção do título de agregado — tal como o concurso para professor associado realizado em 1993 — se referem à disciplina de «Música no Contexto Social», e não à sua sucessora, «Sociologia da Música», que efectivamente tenho vindo a reger, com esta última designação, desde o ano lectivo de 1987/88.

Prolegómenos a uma sociologia da música

1. As ciências musicais na sistematização de Guido Adler (1885)

1. 1. Dicotomia entre ciências históricas e ciências sistemáticas

A sistematização das ciências musicais proposta por Guido Adler (1885) está na origem do modelo actual de grande parte dos cursos universitários de musicologia europeus e norte-americanos, incluindo o da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Adler partia, como é sabido, da dicotomia clássica entre ciência histórica e ciência sistemática tomada a outras disciplinas (p. ex. às ciências jurídicas), isto é, da diferença de «orientação» que Saussure (1916), no domínio da linguística, definiria pouco depois — «de uma forma mais precisa», segundo Seeger (1977: 1) — através da introdução dos conceitos de «diacronia» e «sincronia»:

a) «diacronia»: no decurso do tempo (o aspecto, externo, evolucionário, funcional);

b) «sincronia»: ao mesmo tempo (o aspecto interno, estético, estrutural) (cf. Seeger: *ibid.*).

Esta diferença de «orientação» tinha consequências no plano metodológico. Segundo o filósofo Wilhelm Windelband (1894), havia que distinguir entre o método ideográfico (próprio da história) e o método nomotético (próprio das ciências da natureza):

a) «ideográfico»: descreve o que só acontece uma vez, o peculiar, o singular, ocupa-se de um «acontecimento histórico»;

b) «nomotético»: normativo, ocupa-se (em regra) do repetível, do ocorrente segundo determinadas leis, do mensurável (cf. Karbusicky, 1979: 17).

1. 2. As ciências musicais históricas

1. 2. 1. Elenco das disciplinas

Para Adler, a musicologia histórica compreendia a história *da* música (sublinhado meu) «segundo as épocas, povos, impérios, nações, regiões, escolas artísticas, artistas» e subdividia-se em:

- a) Paleografia musical (notações);
- b) Classes históricas fundamentais (classificação das formas musicais);
- c) Sucessão histórica das leis:
 - como elas se apresentam nas obras de arte de cada época;
 - como são ensinadas pelos teóricos da época em causa;
 - espécies de prática artística;
- d) História dos instrumentos musicais.

Como ciências auxiliares da história da música assim concebida, apareciam a história geral, incluindo a paleografia, cronologia, diplomática, bibliografia, biblioteconomia, arquivística; história da literatura e estudo das línguas; história das artes mímicas e da dança; biografia dos artistas, estatística das associações musicais, institutos e espectáculos.

1. 2. 2. Objecto das ciências musicais históricas

O objecto era a música, isto é, a música europeia (não obstante a referência geral a povos e impérios) enquanto arte. «Escolas artísticas» e «artistas» particularizavam a incidência última da pesquisa, tematizando implicitamente a identificação de estilos como escopo fundamental da musicologia histórica. Como ciência primeira aparecia nesta, naturalmente, a paleografia musical ou estudo das «notações», tida como pressuposto indispensável à identificação das «formas musicais» e sua «classificação histórica», ao conhecimento das «leis da sucessão histórica» tal como se manifestam na «obra de arte», na teoria e na prática artísticas, e à própria história dos instrumentos musicais, a qual decorria estritamente da necessidade de responder aos problemas colocados pela intersecção de notação, teoria e um determinado tipo de prática artística (p. ex., estabelecimento de correspondências entre notação e técnicas de execução). Música, para o musicólogo histórico, na visão de Guido Adler, era, pois, essencialmente o texto notado.

1. 3. As ciências musicais sistemáticas

1. 3. 1. Elenco das disciplinas

Quanto à musicologia sistemática, era definida como «estabelecimento das leis supremas que regem os ramos singulares da arte dos sons [*Tonkunst*]». Subdividia-se em:

a) Investigação e fundamentação da mesma [*Tonkunst*] na:

- harmonia («tonal» ou das alturas dos sons);
- rítmica (relativa ao tempo ou às durações);
- mélica (coerência do «tonal» com o temporal);

b) Estética da arte dos sons [*Tonkunst*]:

- comparação e avaliação das leis e das suas relações com os sujeitos percepcionantes com vista à verificação dos *critérios do musicalmente belo*;
- questões com isso complexamente relacionadas imediata e mediatamente;

c) Pedagogia e didáctica musical (compilação das leis levando em consideração a finalidade do ensino):

- teoria musical;
- harmonia;
- contraponto;
- composição;
- instrumentação;
- métodos de ensino no canto e na execução instrumental;

d) Musicologia [*Musikologie*] (investigação e comparação para fins etnográficos).

Como ciências auxiliares, Adler nomeava: acústica e matemática; fisiologia («sensações sonoras»); psicologia («representações, juízos e sentimentos sonoros»); lógica («pensamento musical»); gramática, métrica e poética; pedagogia; estética; «etc.»

1. 3. 2. Objecto das ciências musicais sistemáticas

Ao utilizar para a musicologia sistemática a expressão «arte dos sons», isto é, *Tonkunst*, Adler retomava uma designação de música que, como «particularidade da tradição alemã», estivera na moda durante um período relativamente curto: na viragem do século XVIII para o século XIX, segundo Riethmüller (1985: 68). É, pois, necessário remontar a essa época para explicar a subtil distinção entre o objecto da musicologia histórica e o da musicologia sistemática: num caso «a música», no outro «a arte dos sons». Riethmüller (*ibid.*: 70), referindo-se sempre a cerca de 1800, fala duma hierarquia implícita no conceito de música como *Tonkunst*:

É certo que ‘música’ continua a ser o conceito mais abrangente [*Oberbegriff*] e a base necessária para uma graduação de categorias. Mas só a arte dos sons [*Tonkunst*] se eleva verdadeiramente acima de todas as outras formas de manifestação do sonante [*Erscheinungsformen des Klingenden*], quer vistas no plano histórico, quer no sistemático. Não teríamos de nos interrogar acerca da questão de saber se um pássaro faz ou não música, antes bastaria saber que ele não dispõe de arte dos sons [*Tonkunst*], e o mesmo valia também para as fases não desenvolvidas, historicamente primitivas ou culturalmente atrasadas da música.

A própria periodização da história da música — continua Riethmüller (*ibid.*) — era entendida em Johann Nikolaus Forkel (1788) como um crescimento em artificialidade da música (por oposição à proximidade da natureza), análogo à aprendizagem da linguagem falada e comparado às idades da pessoa humana (infância, adolescência e maturidade). A ideia de que a música como *Tonkunst* só nessa época (viragem do século XVIII para o século XIX) tinha alcançado a maturidade era reforçada pela comparação com a antiguidade grega, que não deixara «obras musicais» como testemunhos artísticos comparáveis aos das outras artes, isto é, onde não havia um Homero, Eurípedes ou Praxíteles da música. A contradição entre uma ideia de música largamente documentada nos textos teóricos da antiguidade e uma ideia de obra musical relativamente recente, tornava-a «a mais antiga das belas-artes» (Sulzer, 1793) e, ao mesmo tempo, «a mais jovem de todas», por não ter ainda atrás de si a sua época clássica, antes estar nesse preciso momento a alcançá-la (concepção espalhada no círculo de Tieck, por volta de 1800) (cf. Riethmüller, 1985: 71).

1. 4. Crítica da sistematização de Adler

1. 4. 1. A hierarquia entre *Musik* e *Tonkunst*

Riethmüller (1985) não chega a discutir Adler, mas a sua exposição sobre a relação entre *música* e *Tonkunst* confirma que a distinção estabelecida na sistematização deste não era casual e que, portanto, importa compreendê-la em todo o seu alcance, a saber:

a) o de que a musicologia histórica contemplava a sucessão temporal dos fenómenos musicais, muito particularmente no sentido de destrinçar dos estádios ou situações da «música» em sentido lato os estádios ou situações em que ela se tornava *Tonkunst*;

b) o de que o enunciado das «leis supremas» (em rigor, atemporais e não relativizadas ou relativizáveis pelo *Kunstwollen* contextual), no âmbito duma musicologia sistemática, só era possível relativamente à *Tonkunst*.

Esta hierarquia, segundo a qual a *Tonkunst* aparecia como *telos* da *música* (Riethmüller, 1985: 71), era, de resto, reforçada, pelo facto de Adler restringir a Estética à *Tonkunst*. Só era possível, na sua concepção, uma *Ästhetik der Tonkunst* (como disciplina sistemática), e não uma *Musikästhetik* (como disciplina histórica). Isto significava que o estudo diacrónico se ocupava do desenvolvimento da *música* nos estádios e manifestações cuja investigação punha em evidência a *relatividade* das «leis artísticas de várias épocas», enquanto a abordagem sincrónica visava as *leis supremas* (isto é, aquelas que transcendiam os contextos epocais), as quais diziam respeito exclusivamente à *Tonkunst*.

Precisamente por *Aesthetik der Tonkunst* Adler entendia «a comparação e apreciação das leis e da sua relação com o sujeito percepcionante, visando a verificação dos «critérios do belo musical» (*Kriterien des musikalisch Schönen*), bem como ainda «as questões complexas que com isso directa ou indirectamente se interrelacionavam». Em Adler havia, pois, uma incompatibilidade implícita entre a perspectiva da *história da música* e a perspectiva da *estética da arte dos sons*, e, neste sentido — ao contrário do que pretende Blaukopf (1993: 21s.) — a relativização do «belo musical» em diferentes contextos históricos por via da recepção do conceito de *Kunstwollen*

(introduzido por Alois Riegl) só valia como verificação do *progresso* que levava à «arte dos sons» e permitia definir para esta uma *estética normativa*.

1. 4. 2. Excurso: Adler, Hanslick e a revisão da teoria estética da *Aufklärung*

Deste modo, Adler partia de Hanslick, que, na sua crítica Hegel, já antes reclamara a necessidade de separar claramente a abordagem «puramente estética» (*rein ästhetische*) da «histórico-artística» (*kunstgeschichtlichen*), e que, em oposição à teoria das emoções (*Empfindungslehre*), retomava o conceito de belo de Leibniz: belo como perfeição do acto de cognição. Assim, a tarefa da «estética da arte dos sons», tal como Adler a compreendia, não podia ser senão «a pura contemplação *consciente* de uma obra de arte (*das bewußte rein Anschauen eines Kunstwerks*)» que Hanslick (1854: 119) opunha à «emoção patológica» (*dem pathologischen Ergriffenwerden*) do modelo de identificação desenvolvido pelo iluminismo burguês. Retomando Schelling, Hanslick sublinhava na percepção musical a componente «prazer» (*Genuß*):

É com o espírito satisfeito, gozando sem emoção, mas numa entrega toda interior (*Freudigen Geistes, in affektlosem, doch innig-hingebendem Genießen*) que contemplamos a obra de arte, apercebendo-nos mais finamente daquilo a que Schelling chama tão elegantemente «a nobre indiferença do Belo» (*die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen*). Este gozar com o espírito desperto (*Sich-erfreuen mit wachem Geiste*) é a forma mais digna, mais salutar, e não a mais fácil, de ouvir música. (Hanslick, 1854: 120.)

Prazer artístico (*Kunstgenuß*) era, portanto, «seguir o espírito criador (*dem schaffenden Geist zu folgen*)», apreender como ele dominava «toda a riqueza de um campo (*den ganzen Reichtum eines Gebietes*)» que enobrecia o ouvido, elevando-o ao estatuto do «mais refinado e educado» dos sentidos. Com este seu paradigma de uma *Ästhetik der Tonkunst*, depois assimilado por Adler, Hanslick reabilitava as categorias de *plaire* (ter prazer ou *Genießen*), ouvido (*Ohr*), enquanto dispositivo sensorial (*Sinneswerkzeug*), e «distância de conhecedor» (*Fachdistanz*), as quais, na semântica da interacção das classes elevadas na era do despotismo esclarecido, marcavam a

conversation amusante sobre música (Luhmann, 1980; Vieira de Carvalho, 1995d), mas viriam depois a ser rejeitadas por teóricos do iluminismo burguês como Diderot e Rousseau, que lhes opunham as categorias de virtude, alma (ou coração) e empatia (*Einfühlung*), relacionando-as com a relevância sociopolítica da arte. Hanslick tomava decididamente posição contra o princípio de *art caché* que era inerente a estas últimas categorias e que, na fórmula de Rousseau, culminava numa arte que se fizesse esquecer a ela própria. Para melhor esclarecer o seu ponto de vista, Hanslick citava mesmo um trecho de Wilhelm Heinse, bem ilustrativo da *ideologia da natureza* subjacente à teoria estética de Rousseau e ao conceito de *art caché*:

A verdadeira música [segundo Heinse] persegue sempre o objectivo de transmitir tão facil e comodamente aos ouvintes o sentido das palavras e a emoção [*Empfindung*] que não se repara nela [na música]. Uma tal música dura eternamente, ela é mesmo tão natural que *nem se repara nela*, só o sentido das palavras se transmite. (citado em Hanslick, 1854: 121.)

Ao que Hanslick contrapunha:

Pelo contrário, uma assimilação estética da música só se realiza, porém, precisamente quando a gente “repara” totalmente nela, quando nela atenta e quando toma consciência de cada uma das suas belezas (*ibid.*, nota).

Isto significa que tanto a teoria estética do iluminismo burguês como a sua revisão por Hanslick pressupunham implicitamente uma categoria que, contudo, só mais recentemente tem vindo a ser salientada como contraparte dialéctica do conceito de *Estética*: refiro-me à categoria de *Anestética*. Wolfgang Iser (1989: 37s.) fala de «movimentos duplos» ou da relação complexa entre Estética (*Ästhetik*) e Anestética (*Anästhetik*), significando com isso que *o tornar algo imperceptível* pertence à categoria da percepção (*Wahrnehmung*): «Não há *aisthesis* sem *anaisthesis*», isto é, a selectividade seria constitutiva para a *aisthesis*» ou, por outras palavras, a definição de um «campo de percepção» (*Wahrnehmungsfeldes*) implicava a exclusão de outros

campos de percepção (Welsch, 1989: 31s.). Isto aplicar-se-ia também à «relação entre os sentidos»:

Dada a diferenciação dos campos sensoriais (*Sinnesfelder*), a preferência por um tipo sensorial (*Synnestyp*) em desfavor do outro não significa apenas uma decisão estética, mas sim também uma decisão anestética. Ela empurra a outra estrutura para o lado (*ins Abseits*), para a latência, não raro mesmo para o esquecimento. (Welsch, 1989: 32.)

Poderíamos concluir daqui que a oposição entre a *Empfindungslehre* e a teoria de Hanslick era, deste ponto de vista, simétrica. Enquanto Heinse (retomando Rousseau) entendia que a essência estética da «verdadeira música» consistia no seu efeito *anestético* quanto a ela própria (ou seja, só na estrita medida em que a música desaparecesse totalmente do campo da percepção é que ela podia cumprir, afinal, a missão de «transmitir aos ouvintes o sentido da emoção»), Hanslick virava este princípio exactamente ao contrário, ao postular que a música era um fim em si (*Selbstzweck*) e que era a música em si e por si que devia constituir o verdadeiro objecto da percepção (da *aisthesis*), donde, porém, ao mesmo tempo resultava o efeito *anestético* que ela, enquanto tal, necessariamente deveria exercer quanto a um seu eventual «conteúdo expressivo» ou quanto a uma sua eventual ligação a outros campos de percepção ou ao «mundo da vida». Em ambas as teorias havia, pois, simultaneamente, um momento *estético* e um momento *anestético*, mas numa relação inversa.

Tudo isto parece lançar mais alguma luz sobre a distinção, estabelecida por Hanslick e retomada por Adler, entre o «histórico-artístico» (*Kunstgeschichtlichen*) e o «puramente estético» (*rein Ästhetischen*). O postulado de uma *Aesthetik der Tonkunst* como ciência sistemática baseava-se precisamente na referida inversão (operada por Hanslick) entre os momentos respectivamente *estético* e *anestético* implícitos na «estética da expressão» (*Ausdrucksästhetik*) herdada da *Aufklärung*. Não separar a *arte* da *história* significava, para Hanslick (e, portanto, para Adler) atribuir um tão acentuado relevo às relações contextuais que estas acabariam por ter um efeito *anestético* quanto à *música em si*, tornando assim impossível o estabelecimento das «leis supremas» do «belo musical». Para que as relações contextuais não perturbassem

o «gozo artístico», era preciso expulsá-las do campo da percepção. Neste sentido, a estética ou *aisthesis* da *Tonkunst* («arte dos sons») era inconcebível sem a *anaisthesis* da história.

1. 4. 3. A finalidade normativa da musicologia sistemática

Teoria e estética eram, por esta ordem, na concepção de Adler, as mais importantes disciplinas sistemáticas, delas dependendo a possibilidade de constituir — na pedagogia e didáctica musicais — os enunciados *normativos* que haviam de continuar a assegurar a reprodução e (eventual «aperfeiçoamento») da «arte dos sons». A «musicologia» [*Musikologie*] buscava, na comparação entre diferentes tradições, os paralelismos ou aspectos comuns bem como as peculiaridades que as distinguíssem. Subsumida na epígrafe «estabelecimento das leis supremas da arte dos sons» era uma disciplina que delimitava o seu objecto em função desse mesmo conceito europeu (e relativamente recente) de *Tonkunst*. Isso significava, nomeadamente, continuar a considerar o texto notado como paradigma e ler como texto susceptível de notação (de «tradução» para as categorias da *Tonkunst* europeia) mesmo manifestações de «arte dos sons» veiculadas por tradição oral.

A ideia de estudar o desenvolvimento da música como arte até ao estágio mais elevado de *Tonkunst* (objecto da musicologia histórica) e depois as leis supremas que a regiam nesse estágio (objecto da musicologia sistemática), para as ensinar e assim «desbravar o terreno» sobre o qual se erguia «o templo da arte» (Adler, 1885), significava — como nota De la Motte-Haber (1982: 4) — colocar a musicologia sistemática ao serviço das «leis artísticas» ou, precisando melhor, ao serviço da *poiesis* e da *aistesis* (categorias também usadas por Nattiez, 1987: 209 ss., 220ss.), isto é, ao serviço das normas «supremas» do belo, tanto no plano da criação como no plano da percepção ou apreciação musicais.

2. A corrente historicista

Helga de la Motte-Haber (1982: 4ss.) e Charles Seeger (1970: 114s.) mostram como esta concepção foi sendo cada vez mais posta em causa, em consequência do «historicismo», manifesto na tendência dominante dos estudos musicológicos e

consagrado ocasionalmente em abordagens epistemológicas (p. ex., Pratt, 1915; Harap, 1937; Clercx, 1946; Hibberd, 1959). A ciência musical sistemática «desceu» (de la Motte-Haber, *ibid.*) à categoria de «ciência básica» e deixou de constituir uma parte principal da ciência musical. Percorrendo essa evolução, que levaria ao desaparecimento da relação, prevista em Adler, entre «teoria» e sua «aplicação» prática, De la Motte-Haber observa que já em Riemann (1888) a insegurança quanto à viabilidade de uma teoria musical o levava a buscar uma fundamentação complementar na *Tonpsychologie* de Stumpf (1883). O estudo da música extra-europeia e o princípio da *anomia* (Bourdieu, 1987: 255ss.) que vinham caracterizando a evolução da arte europeia desde meados do século XIX, instalando-se definitivamente na música por volta de 1900 (Engel, 1990: 251ss.), implicavam uma reformulação radical das tarefas da musicologia sistemática. A psicologia, considerada mera «ciência auxiliar» na arrumação de Adler, passa então a primeiro plano. Ernst Kurth (1913, 1931), tal como Riemann, retoma Stumpf, transportando processos musicais para categorias vivenciais, já que a música só na audição se constituía (cf. De la Motte-Haber, 1982: 6). Também a acústica, havia muito integrada no campo da física, conquista um lugar na «investigação básica», não por via da redescoberta da obra de Helmholtz (1863), mas sim pela sua articulação com a psicologia, na psicoacústica (De la Motte-Haber, *ibid.*: 7s.).

3. Wellek, a crítica do historicismo e o aparecimento da sociologia da música entre as ciências sistemáticas

Ao «historicismo» sucede, porém, a tendência oposta, a busca de leis intemporais e universais, como as que decorriam da complementaridade de psicologia e estética musicais ou as que resultavam da recuperação para as ciências musicais da *Gestalttheorie*, conduzindo à recusa da «nova música» europeia como não-música e partindo do postulado da imutabilidade da natureza do ser humano e da subordinação da música aos fundamentos «naturais» desta (De la Motte-Haber, 1982: 8ss.).

O «historicismo», ou o «historicismo excessivo» (Seeger, 1977: 2) já era criticado nomeadamente por Wellek (1948):

Como é sabido, precisamente desde a época em que se tornou ciência universitária ou susceptível de ingressar nas escolas superiores, a

musicologia foi praticamente equiparada à história da música [...] e só muito marginalmente, numa espécie de posição ancilar ou auxiliar, tolerada como musicologia sistemática.

É precisamente a sistematização de Wellek (1948) que representa, no pós-guerra, o primeiro impulso para um desenvolvimento autónomo da musicologia sistemática (cf. Karbusicky, 1979: 15). Aqui, a acústica é recuperada e colocada na base da hierarquia das disciplinas constitutivas, a saber:

a) Acústica propriamente dita (subdividida em física e fisiológica e considerada «ciência natural» auxiliar ou pressuposta);

b) Acústica psicológica ou psicologia auditiva e sonora.

Nestas se fundavam as três disciplinas sistemáticas nucleares:

c) Psicologia da música;

d) Estética musical ou filosofia da música;

e) Sociologia da música.

E em último lugar:

f) Pedagogia musical (orientada para o exercício prático da música).

Como é óbvio, a sociologia da música era aqui considerada em oposição à história social da música e constituía uma inovação relativamente à sistematização de Adler — inovação, de resto, virtualmente prefigurada por Lopes-Graça num texto dos anos quarenta onde não se discute, nem se propõe qualquer sistematização das ciências musicais, mas onde uma certa e determinada concepção destas é claramente delineada:

Pensar a música. Porque não? Mas pensá-la, não como os antigos, miticamente, mas sim cientificamente, partindo dos dados reais da história, da psicologia, da técnica e da sociologia. (1941: 79; cit. in Vieira de Carvalho, 1991b: 167.)

Mas é a partir dos anos sessenta, sob a influência do florescimento das ciências sociais, que se tende cada vez mais a considerar como objecto de uma ciência sistemática a audição e vivência da música na sua relação com factores individuais e sociais (cf. De la Motte-Haber, 1982: 10). Isso mesmo estava já compreendido no objecto da etnomusicologia (disciplina que havia muito se emancipara do âmbito

teórico-metodológico em que Adler subsumia a *Musikologie* ou *vergleichende Musikwissenschaft*), em abordagens sociológicas da cultura musical actual como as empreendidas por Adorno (1932, 1938) (no quadro de uma teoria crítica) ou por Farnsworth (1950, 1969) e Silbermann (1954) (partindo de estudos empíricos), ou mesmo em trabalhos dedicados à antiga música europeia (Besseler, 1959). Um simpósio dos anos setenta sobre a problemática da compreensão da música (Faltin e Reinecke, 1973) articulava a perspectiva semiótica, estética e sociológica no estudo da recepção, já eventualmente sob a influência de Jauss (1967) no campo da ciência da literatura.

4. As sistematizações dos anos sessenta

No entanto, como nota Karbusicky (1979: 18), algumas sistematizações dos anos sessenta enfermavam de falta de realismo, não tinham sustentação na *praxis* científica, eram apenas coerentes como abstracções lógicas. Entre as mais realistas, porque vinculadas ao já existente ou em curso, cita a proposta por W. Wiora e H. Albrecht (1961). Entre as mais desligadas da realidade do estádio em que se encontrava a ciência musical, menciona a de H.-G. Hoke (1966).

4. 1. A sistematização de W. Wiora e H. Albrecht (MGG, 1961) e o lugar nela atribuído à sociologia da música

Wiora e Albrecht (1961) voltavam a separar a sociologia da música da musicologia sistemática, ao mesmo tempo, porém, que também a excluía da história da música. No sistema que idealizavam, a investigação musical básica ou musicologia sistemática era entendida primariamente como «ciência do espírito», voltada para a «investigação dos fundamentos comuns de espécies de música separadas no tempo, espaço e sociedade» e, portanto, «não para o que é limitado a épocas e culturas singulares», mas sim para «os elementos e estruturas constitutivos, os quais fazem da música» um fenómeno universal. Tratava-se, em oposição ao «historicismo», de não deixar que «o universal» na música fosse desvalorizado em benefício de estilos nacionais ou epocais, e, ao mesmo tempo, de desmistificar «o dogma» da validade universal da música europeia e de alargar os horizontes através do método comparativo.

Nesta concepção, a musicologia sistemática era «integrada» como «um todo» pelas seguintes disciplinas:

a) Acústica (tendo por objecto o abstracto físico dos fenómenos sonoros, o comportamento das ondas de ressonância com relevância na acústica espacial e também, por exemplo, as novas tecnologias de produção do som) ;

b) Fisiologia (tal como a anterior, só mediamente relacionada com a música);

c) Psicologia, subdividida em auditiva (partindo do comportamento do ouvido humano) e do som (*Tonpsychologie*, considerada um ramo da psicologia da música);

d) Teoria sistemática da música (à qual cabia investigar a música como «*Logos*» e «*Geist*» [*espírito*], em parte decorrente da natureza, em parte da evolução histórica), intimamente relacionada quer com a acústica, quer com a psicologia da música;

e) Consideração musicológica da obra (disciplina que tinha por objecto a composição como «compositum», considerando-a, não na sua especificidade histórico-estilística, mas sim como fonte para a elaboração de conceitos básicos, e que buscava também sobretudo apreender globalmente elementos constitutivos essenciais de diferentes práticas ou configurações musicais);

f) Estética musical e filosofia da música (aquela entendida como teoria global da essência da música, abrangendo a consideração das obras e «outras formas de saber que se distinguem do que no século XVIII se passou a chamar estética», esta entendida como investigação do sentido e essência da música em si e na sua relação com o ser humano, o mundo e Deus, incluindo a teologia da música e baseando-se na *summa* da pesquisa fundamental);

h) Psicologia da música.

Nesta sistematização, havia mais três divisões fundamentais das ciências musicais a considerar, além da musicologia sistemática, a saber:

— História da música, também expressamente considerada uma «ciência do espírito»;

— Etnologia musical (abrangendo a «música dos povos primitivos» [*Naturvölker*], a «música popular europeia» e a «música do Oriente»);

— Investigação musical nacional e social (subdividida em estudo da música nacional e das outras nações e investigação sociológica e sociográfica da música).

A justificar esta última subdivisão mencionavam-se quer musicólogos, quer sociólogos (M. Weber, P. Honigsheim, R. Michels), quer políticos, que mostravam a

existência de «relações entre música e sociedade», as quais vinham a ser tratadas, tanto nas suas facetas históricas, como nas sistemáticas, nos diferentes ramos das ciências musicais. «A partir da conjugação destas facetas e de numerosos trabalhos de investigação entretanto publicados, a partir de pesquisas da actualidade e da fundamentação teórica» estava em constituição gradual — afirmava-se — um ramo de investigação autónomo, ao qual competia tanto verificar o específico («sociograficamente») como, em sentido estrito, estudar as relações mais abrangentes («sociologicamente»). Ponto a salientar é que se considerava objecto da pesquisa sociográfica e sociológica, não só a «vida musical», mas também «a própria música, na medida em que a sua existência e configuração estilística é condicionada por factores sociais». Outro ponto importante é utilizar-se a expressão «sociologia da música» a propósito das condições de que dependeria, em última análise, a fundamentação e desenvolvimento desta disciplina: por um lado, ser capaz de se adaptar «em método e linguagem» ao campo da música; por outro lado, e sobretudo, ser capaz de «produzir, para além de reflexões metodológicas e interpretações globalizantes, um maior número de ensaios de fundo» (um desses «ensaios de fundo» seria, aliás, publicado logo no ano seguinte: cf. Adorno, 1962a).

4. 2. A sistematização de Hoke (1966)

Quanto a Hoke (1966), o que havia de mais inovador era partir duma concepção das ciências musicais essencialmente como ciências sociais, aspecto que Karbusicky (1979: 19ss.) deixa escapar na sua apreciação crítica. Na ambiciosa e complexa classificação aqui proposta, mantinha-se, no entanto, a oposição fundamental entre musicologia sistemática (agora colocada em primeiro lugar) e musicologia histórica.

A musicologia sistemática, cujo critério de classificação era a diferenciação entre «matéria» e «consciência» e «o reflexo ou a reprodução do meio ambiente na consciência e sua apropriação através da formação da consciência social», compreendia as seguintes áreas disciplinares:

I — Área de ciência natural (ou exacta), subdividida num sector «anorgânico» (acústica musical) e num sector «orgânico» (fisiologia musical»);

II — Área de transição (entre fisiologia e sociologia), constituída essencialmente pela psicologia da música, à qual competia estudar a consciência («um produto não

material gerado pela forma de organização fisiológica») através das seguintes disciplinas (ou perspectivas) subsectoriais: psicologia da recepção musical (compreendendo a psicologia das sensações musicais e a psicologia da percepção da música); psicologia da criação musical; psicologia da prática musical; psicologia da consciência estético-musical; psicologia da comunicação musical; psicologia da notação; linguagem musical (pensamento musical); teoria sistemática da música (estrutura e função dos sistemas portadores de significação musical; teoria da entoação [cf. Assafjev, 1941/42]);

III — Área de ciência social, compreendendo a sociologia da música como «teoria das leis que regem a relação “base-superestrutura”»;

IV — Área filosófica, compreendendo a semiótica da música e a estética musical (núcleo desta última era «a lógica musical e a dialéctica de forma e conteúdo»).

No capítulo da ciência musical histórica incluía-se, em primeiro lugar — numa inversão radical da sistematização de Adler —, a etnomusicologia (entendida como investigação da «cultura musical das formações socioeconómicas inferiores») e a etnografia musical (cujo objecto era a «cultura musical das classes dominadas»), seguindo-se-lhes a história da música. Ao contrário, porém, da periodização tradicional por estilos da música «erudita» europeia (em paralelo com categorias já utilizadas nas artes plásticas — cf., p. ex., Wölfflin, 1915), esta disciplina tinha por objecto o estudo da música de diferentes estádios ou tipos de sociedades, desde a «música da sociedade primitiva» à «música do socialismo e do comunismo», passando pela «música das sociedades pré-capitalistas» e pela «música do capitalismo». Dentro destas grandes divisões havia que considerar várias subdivisões da história da música, incidindo em: etnias, povos, nações, estados, países, instituições, empresas, estabelecimentos de ensino, grupos profissionais, associações; incluindo a investigação biográfica e genealógica; isolando traços gerais: história da polifonia, da música instrumental, etc.; tratando das funções sociais e ideológicas; estudando a evolução dos estilos, formas e géneros; abrangendo a organologia e o estudo das notações.

Finalmente, numa terceira área, dita «meta-teórica», caberia a teoria e história das ciências musicais.

5. A sistematização empreendida por Karbusicky (1979)

5. 1. As ciências musicais nos anos 70 na RFA

Contrapondo à «utopia» da concepção de Hoke (1966) — que, além do mais, condena por lhe parecer impregnada de «ideologemas» — a realidade da *praxis* científica, Karbusicky (1979: 21ss.) procede a um balanço das direcções de investigação, no campo das ciências musicais, em universidades da República Federal da Alemanha e sintetiza assim os resultados da sua observação (reporta-se aos anos de 1972/3, 1974 e 1978):

O interesse histórico pela criação musical predomina em absoluto. A história da música continua a ser “a” ciência musical; as outras áreas são quase marginais. Enquanto o campo dos “fundamentos” e o do “material” são agregados tanto à musicologia histórica como à sistemática, as disciplinas especificamente sistemáticas estão representadas no campo da “recepção”. O desequilíbrio na relação do campo “histórico” com o “sistemático” é evidente. Onde se trata da recepção e, a partir desta, do devir social (a efectiva “realização” de obras musicais) assim como da reflexão filosófica daí resultante acerca da essência da música, as disciplinas estão absolutamente subrepresentadas. Vislumbra-se apenas uma ténue tendência para um aumento, provocado por um crescente interesse pela estética musical e pela sociologia da música, enquanto a psicologia da música conserva o seu modestíssimo lugar.

Se é que há uma influência negativa na constituição sistemática da ciência musical, aquela que H.-G. Hoke postula sob o qualificativo “burguês”, então isso manifesta-se sobretudo neste reduzido interesse pelas formas sociais do devir da música e pelos processos de recepção.

5. 2. As ciências musicais nos anos 70 nos países socialistas

Nos países socialistas registava-se a tendência contrária: maior atenção à esfera da «recepção», subdesenvolvimento dos estudos históricos. Daí a discussão aberta em

1976 entre os musicólogos soviéticos, voltada para a tomada de consciência e correcção desse caminho. Mas, já desde meados dos anos 60, era visível na musicologia dos países de Leste «a tendência para a emancipação de influências exteriores e para a problematização imanente, a partir da qual se pode desenvolver uma metodologia especializada». Karbusicky (*ibid.*: 25) cita, a este respeito, a «análise complexa» empreendida por W. Zuckermann e outros musicólogos soviéticos, que se baseavam na assimilação crítica do estruturalismo e procuravam documentar a implicação dos factores socioculturais: tratava-se de reunir num só processo de aproximação ao objecto a teoria musical, a análise de conteúdo (e os seus processos estatísticos) aplicada à música e, evidentemente, a psicologia da música, a estética musical e a sociologia da música (uma obra como, por exemplo, o *concerto de violino* de Alban Berg era assim analisado de diferentes pontos de vista e recorrendo a diferentes métodos). «Neste esforço analítico», sublinha Karbusicky (1979: 26), «consolida-se também uma concepção da relação entre a parte histórica e a parte sistemática, relação que é vista na “unidade dialéctica de diacronia e sincronia”».

5. 3. A unidade dialéctica de diacronia e sincronia e a categoria de espectro disciplinar

A «unidade dialéctica de diacronia e sincronia» é precisamente a concepção partilhada pelo próprio Karbusicky (1979), não obstante a sua clara demarcação do marxismo ou, para se ser mais exacto, de um certo pensamento marxista estereotipado corrente nos antigos países socialistas. De resto, ele argumenta (*ibid.*: 33ss.) não só com Hegel (1807) e Lorenz (1973), mas também com a própria reflexão teórica realizada no âmbito das ciências musicais em países como os Estados Unidos da América ou a Alemanha Federal (Karbusicky, 1979: 26ss.). Remetendo nomeadamente para Charles Seeger (1951) e Walter Wiora (1966), assenta em que a divisão entre «histórico» e «sistemático» não perseguia apenas um fim prático (o do método de aproximação à dinâmica da evolução ou à simultaneidade dos fenómenos verificados num determinado momento), antes tinha igualmente uma relevância epistemológica fundamental. Ainda quando separados, tratava-se de processos complementares e daí a sua relação «dialéctica»: a história era indispensável nas pesquisas sistemáticas e o pensamento

sistemático indispensável na história (cf., no mesmo sentido, embora não partilhando necessariamente de idêntica visão «dialéctica», Seeger, 1970).

Esta ideia de especialização teórico-metodológica, como condição de efectividade da cooperação interdisciplinar, tinha ainda relevância epistemológica para o «aperfeiçoamento do *espectro* disciplinar» dentro de cada uma das áreas, «o que acontece, do mesmo modo, através de um processo dialéctico» (Karbusicky, 1979: 26):

Devido à “pureza” de métodos, cada disciplina aspira à sua delimitação (a especialização garante a sua exactidão); a *praxis*, contudo, obriga a investigação a ultrapassar sempre de novo os limites, a proceder “interdisciplinarmente”. Assim, as tendências para a delimitação e para o alargamento actuam segundo um “ritmo”: o quadro de uma disciplina demasiado limitada é rompido, os campos de acção de uma disciplina demasiado extensa são especificados e tornam-se eventualmente objecto de disciplinas que se autonomizam. Em ambos os casos com uma fundamentação metodológica.

Esclarecendo a ideia de «espectro», Karbusicky (1979: 27) nota que já em Wellek não era abrupta a transição entre as diversas disciplinas hierarquizadas na área da musicologia sistemática e se dava como pressuposto que o êxito de uma investigação dependia da combinação da acção de várias disciplinas. Cada disciplina tinha a sua «consistência nuclear» [*Kernkonsistenz*], enquanto as suas regiões periféricas transitavam para as disciplinas vizinhas. É essa ausência de rigidez que Karbusicky (*ibid.*) postula, citando, aliás, Elschek (1973): «As sistemáticas dispostas ao lado umas das outras podem viabilizar uma “consideração pluridimensional” do objecto da investigação».

5. 4. Uma sistematização a partir do objecto

Por tudo isto, na sistematização que propõe, Karbusicky (1979: 22) parte, não da distinção teórico-metodológica entre as disciplinas (quer «históricas», quer «sistemáticas»), mas sim do objecto da investigação. À parte uma primeira área relativa

às «bases» ou «fundamentos» (compreendendo Introdução, Teoria e Método e disciplinas auxiliares), são quatro os objectos de investigação considerados:

- a) Material musical;
- b) Criação musical na dinâmica histórica;
- c) Recepção, devir social e essência da música;
- d) Relação com o contexto cultural [*Kulturbezug*].

Esta grelha não é tratada em abstracto. É aplicada como critério de classificação e «arrumação» das disciplinas leccionadas, como já se referiu, no conjunto das universidades da Alemanha Federal nos anos setenta. Chama-se-lhe, por isso, «sistematização praticada» das ciências musicais. A constituição de cada um dos grupos era a seguinte (entre parêntesis, vai assinalado o número de acções científico-pedagógicas por ano lectivo, e por esta ordem: 1972/73 - 1974 - 1978):

a) Disciplinas que se ocupavam do «material»:

- Acústica (1 - 6 - 5);
- Organologia (4 - 9 - 3);
- Estudo da notação (5 - 9 - 10);
- Teoria da música; contraponto, formas, harmonia (55 - 52 [incluindo os exercícios práticos] - 11 [considerando tão só as aulas teóricas]);
- Análise musical (13 - 21 - 10);
- Interpretação ou execução musical (4 - 4 - 4);
- *Media*, técnica dos *media* (2 - 3 - 4);
- Música electrónica, *collage*, música experimental (1 - 6 - 4);
- Trabalho com material musical em computador (1 - 2 - 6).

b) Disciplinas que se ocupavam da criação musical na dinâmica histórica:

- História da música (88 - 77 - 113) compreendendo: a) história geral da música (9 - 5 - 12); b) Antiguidade (0 - 0 - 1); c) Idade Média (16 - 14 - 18); c) séculos XV a XVII (13 - 16 - 19); Séculos XVIII a XIX (31 - 27 - 38); século XX (19 - 15 - 26);
- História de formas e géneros singularmente considerados, história dos estilos (21 - 46 - 32);
- História das ciências musicais ou das suas disciplinas singulares (11 - 11 - 16).

c) Disciplinas que se ocupavam da recepção, devir social e essência da música:

- Formação auditiva (0 - 9 - 1);
- Psicologia da música, investigação da recepção (4 - 7 - 6);
- Estética musical (1 - 4 - 11);
- Semântica musical, música como comunicação (0 - 2 - 4);
- Pedagogia, musicoterapia (3 - 1 - 3);
- Crítica, problemática actual (2 - 3 - 0);
- Profissões musicais práticas (2 - 0 - 0);
- Sociologia da música (3 - 3 - 8);
- Antropologia da música (1 - 0 - 1);
- Filosofia da música (1 - 1 - 2).

d) Disciplinas que se ocupavam da relação com o contexto cultural:

- Estudo da música popular (3 - 2 - 9);
- Estudo da cultura musical de massas (0 - 1 - 2);
- Estudo da música eslava, música dos países de leste (2 - 1 - 3);
- Etnomusicologia, em especial incidindo na Ásia e África (16 - 14 - 17).

Deste modo, as disciplinas sistemáticas ficavam distribuídas pelo campo do «material» e mormente pelo campo da «recepção». Este último — sempre com base na *praxis* científica — era ainda diferenciado numa segunda tabela (Karbusicky, 1979: 28s.), onde se tomavam por base os processos da audição musical, «desde as disposições da alma aos processos socioculturais através dos quais se formam diferentes “modelos de contemplação” [*Anschauungsmodelle*] e que, por sua vez, influenciam retroactivamente as vias de tratamento do que se ouviu». A «consistência nuclear» da psicologia da música «revelava-se deste modo na sua transição para a estética musical e para a sociologia da música e até para os campos da antropologia cultural e da filosofia da arte». Os campos de interesse das disciplinas — embora cada uma delas tivesse os seus «pontos centrais» — interpenetravam-se nas zonas marginais. O edifício inteiro assentava na psicologia da música e mesmo as problemáticas estética, sociológica, antropológica ou filosófica da recepção eram referidas à psicologia como perspectiva teórico-metodológica unificadora do todo: ao lado da psicologia da música «em sentido estrito», tínhamos a psicologia que se ocupava da teoria da recepção e a psicologia

aplicada (sendo no campo de intersecção destas últimas que apareciam a sociologia da música e a chamada «socioestética», esta uma disciplina então emergente, considerada «sintoma da vivacidade da *praxis* gnoseológica»).

5. 5. Crítica da sistematização proposta por Karbusicky (1979)

Compreendida como «sistema de disciplinas hierarquizadas», a sistematização de Karbusicky era comparável a uma «rede, em que são apanhados e tornados palpáveis os “núcleos” em torno dos quais se pode edificar uma disciplina», já que «o traço constitutivo de cada disciplina é a especificidade do seu objecto *delimitado* e dos seus métodos *adequados ao objecto*».

Concluindo este «levantamento de uma problemática», Karbusicky (1979: 30s.) reconhecia que «o princípio “unificador” de uma sistematização (e do meta-sistema de uma sistematização de todas as ciências musicais), se ajuda o nosso saber, também o limita». Mas nem essa reserva, nem o carácter empírico (*ibid.*: 29) do esquema reproduzido constituem, no entanto, garantia da coerência interna e da praticabilidade da sua sistematização.

Na verdade, partir do «campo de laboração» [*Arbeitsfeld*] para a sistematização das disciplinas pode conduzir a um equívoco epistemológico, na medida em que a própria distinção entre diferentes «campos de laboração» (nos termos em que Karbusicky a estabelece: material / criação musical na sua dinâmica histórica / recepção / relação com o contexto cultural) é já parte integrante da *construção* do objecto de cada disciplina. O facto de o critério ter sido empírico — agrupar as disciplinas efectivamente exercidas num certo número de universidades — , não podia dispensar uma reflexão crítica que assentasse na hermenêutica do discurso científico das disciplinas recenseadas. Em vez disso, porém, parece ter-se dado, pelo menos em parte, como resolvido e inquestionável o problema teórico-metodológico central da ciência: o da construção do objecto. Este é construído pela própria disciplina científica que se propõe estudá-lo, não pode ser postulado exteriormente a ela, quase como uma evidência do senso comum (resvala um pouco para aí a terminologia preferida por Karbusicky, ao falar de «delimitação» do objecto, como se este fosse separado de um todo, e de métodos «adequados» ao objecto, como se este não fosse também «construído» com o auxílio de uma metodologia). Assim, ao pôr fora do «campo de

laboração» das disciplinas ditas «históricas» a «recepção», o «material» e a «relação com o contexto cultural», Karbusicky está a excluir implicitamente do objecto daquelas disciplinas a problemática que seria «específica» destas áreas, e reciprocamente: por exemplo, à sociologia da música não competiria estudar nem a «criação musical», nem o «material», nem mesmo a relação com o «contexto cultural»; no entanto, como se verá, a «criação musical» europeia de várias épocas tem um lugar central na sociologia da música de Adorno e os trabalhos de Erich Stockmann (1975) e Christian Kaden (1973), para citar apenas dois exemplos, comprovam que só a perspectiva teórico-metodológica da sociologia e da etnologia podem iluminar as características e transformações do «material». A música ou as músicas, em toda a complexidade das suas manifestações, podem ser abordadas de vários ângulos, segundo diferentes perspectivas teórico-metodológicas. Isso não significa apenas que um elenco mais ou menos vasto de disciplinas pode cobrir todos os «campos de laboração» da música ou das músicas. Significa também que cada uma das disciplinas, *ao construir o seu objecto*, pode abarcar, do seu ângulo, com a sua metodologia, um aspecto da realidade, seja qual for o «campo de laboração» em que este se encontre.

6. O conceito de musicologia sistemática em Helga de la Motte-Haber (1982)

6. 1. Recepção das novas concepções dos anos sessenta

No volume X, *Systematische Musikwissenschaft*, do *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, dirigido por Carl Dahlhaus e Helga de la Motte-Haber (1982), a «viragem para uma nova concepção» da musicologia sistemática, emergente em meados dos anos sessenta, é vista por De la Motte-Haber (1982: 10s.) em estreita relação com os seguintes factores:

— tomada de consciência da necessidade de reflexão estética, como contracorrente relativamente ao reducionismo da acústica, que deixara de poder ser invocada como instância de legitimação de juízos condenatórios da «nova música»;

— o já referido florescimento das ciências sociais e incremento de investigações no campo da recepção musical, incluindo a problemática da mudança introduzida pelos *media* técnicos;

— o carácter multifacetado crescente de um «sistema cultural» onde as «preferências por jazz, rock ou pop» e os «preconceitos contra a “nova música”» se equiparavam como objectos de investigação e que (*ibid.*: 11) exigia por parte do investigador, como «comportamento óptimo» a «despreconceituosidade do etnólogo»...

Em suma (*ibid.*: 10s.): «Na diferenciação do juízo quanto à música e sistema valorativo de um indivíduo ou nas normas de grupos reflectia-se um sistema cultural multifacetado» e, neste sentido, havia que recuperar de Adler a ideia de que a ciência musical sistemática tinha de se ocupar da «relação de reciprocidade entre dois objectos», a saber, a música, por um lado, e o sujeito percepcionante da música, por outro.

6. 2. A abrangência da história da música e a superação do seu confronto com a musicologia sistemática

Ao procurar chegar a uma definição actual ou actualizada do objecto da ciência musical sistemática, De la Motte-Haber (1982: 11) não escapa, porém, à aporia (gerada pela ideologia da autonomia estética) de relacionar estritamente com a evolução da «nova música» europeia desde 1950 o aparecimento de estruturas, designadamente rítmicas, que teriam tornado impossível uma «investigação fundamental» centrada na consciência auditiva. Só através da «leitura silenciosa» seria possível apreendê-las: a «nova música» colidia com o critério da «audibilidade».

Como, porém, aceitar a lógica desta argumentação senão aceitando ao mesmo tempo o preconceito da música notada europeia como «medida» de toda ou todas as músicas? Na «audibilidade» de que fala De la Motte-Haber está paradoxalmente implícita a ideia de transposição mental do que se ouve para categorias visualizáveis na pauta, a redutibilidade do som à representação escrita. Mas como explicar então a «audibilidade» em culturas de tradição oral, designadamente extra-europeias, onde emergem estruturas tão complexas que nem sequer seria possível «traduzi-las» em notação europeia, compreendê-las através duma «leitura silenciosa»? Embora sem pretender esgotar a discussão quanto a este ponto, a que se voltará mais adiante, dir-se-á, pois, que o «audível» (neste sentido de ouvido estrutural ou «adequado», para usar a expressão de Adorno, 1962: 181s.; cf. discussão em Szyborsky, 1973) nem será essencial, nem central, na percepção da música.

Reconhecendo, como não podia deixar de ser, a relevância da questão, De la Motte-Haber (1982: 12) aponta em todo o caso como nova definição do problema central da musicologia sistemática precisamente «a compreensão da compreensão da música» (envolvendo a tal «relação de reciprocidade» entre música e ouvinte). Isso pressupunha, porém, o abandono da ideia de que a musicologia sistemática se confrontasse em primeira linha com a história da música, a qual devia ser considerada hoje «a parte mais abrangente das ciências musicais». Com efeito, a investigação das «dificuldades, condições, possibilidades e efeitos da compreensão da música» carecia «de saber histórico-musical sobretudo na forma de história da cultura e história da recepção» (eis um ponto de aparente divergência com Karbusicky).

6. 3. Elenco das disciplinas compreendidas na musicologia sistemática, segundo De la Motte-Haber (1982)

Partindo destes pressupostos e do facto de a pedagogia musical e a etnomusicologia se haverem estruturado em áreas científicas autónomas (De la Motte-Haber, 1982: 15), seria de considerar, finalmente, no âmbito da musicologia sistemática, a teoria da música e a estética da música, já previstas em Adler, acrescidas agora da sociologia da música e da psicologia da música.

Quanto à teoria musical, das duas tendências sucessivas que a marcam neste século — uma no sentido de generalizar e abstrair cada vez mais (para poder abranger a diversidade dos fenómenos concretos), outra no sentido de desistir da abstracção (para poder contemplar, com rigor, o singular, e tentar chegar a partir daí, gradualmente, a uma fundamentação da compreensão da música) — só a última teria ainda lugar no âmbito de uma musicologia sistemática. Tratar-se-ia, em última análise, de investigar, na «profundidade da linguagem musical» (melhor seria usar o plural: linguagens musicais), o que ela(s) pode(m) ter de «universal». Com efeito, só assim entendida é que uma disciplina de teoria musical se poderá conciliar com a própria argumentação de De la Motte-Haber (*ibid.*: 15), que não admite ser credível hoje em dia, «nem sequer como possibilidade», «um sistema único, hierarquicamente constituído, de proposições sobre música». Os sistemas que tal se arrogam ou arrogaram deixaram, de facto, de poder ser considerados ciência sistemática para se tornarem eles próprios objecto da ciência histórica, como corpos de princípios transitórios indissolivelmente ligados às

respectivas culturas musicais e seus contextos histórico-sociais específicos. Entretanto, De La Motte-Haber ignora o contributo para o aprofundamento da discussão fornecido por Georg Knepler (1977: 15-200), ele próprio empenhado na elaboração de um quadro teórico coerente para apreender os «universais» na música, no contexto de uma reflexão bem documentada sobre a problemática das «origens» (toma como objecto de investigação nomeadamente os sistemas acústicos do mundo animal enquanto sistemas de comunicação emotivos/cognitivos, os processos de semantização e dessemantização e a relação música-linguagem) e supondo o recurso a várias disciplinas (isto é, sem a pretensão de o fazer no âmbito de uma «teoria musical»).

6. 4. A psicologia da música colocada no centro da musicologia sistemática

No que respeita à estética musical e à sua relação com a psicologia da música, De la Motte-Haber (1982: 16) retoma a ideia de Wellek (1948, 1963) de uma complementaridade mútua de ambas, como disciplinas integrantes da musicologia sistemática: «O quê cabe à filosofia e à estética da música; o como pertence à psicologia da música». Depois de passar superficialmente pela problemática da sociologia da música, De la Motte-Haber (1982: 17s.) chega à conclusão — aqui em convergência implícita com Karbusicky — de que «o volume dos problemas relacionados com a audição de música coloca a psicologia da música no centro da investigação na área da musicologia sistemática», «pois que, comparado com os conhecimentos sobre técnicas de composição e formas musicais, comparado com a evolução de critérios do belo e do verdadeiro das obras de arte, é muito reduzido o saber acerca da compreensão musical, do conhecimento, memória, vivência e experiência da música». De qualquer modo, não se tratava, com isso, de elevar a «psicologia da música» ao estatuto de uma «teoria do conhecimento abrangente» (como teria pretendido Stumpf), mas sim de a fazer cooperar com outras disciplinas sistemáticas: por um lado, a psicologia da música levava em conta, não só factores individuais e sociais, mas também factos musicais; por outro lado, a teoria musical e a estética musical tanto abriam o caminho à «fundamentação do verdadeiro e do belo», como ao mesmo tempo careciam da investigação psicológica, na medida em que tinham por objecto a música como fenómeno da *Anschauung* (representação), «separado do mundo exterior, separado da sua manifestação física». Precisando a diferenciação

interna da psicologia da música, De la Motte-Haber (*ibid.*: 18ss.) distingue entre problemas de psicologia geral e problemas de psicologia social (relativos ao gosto, juízos de valor, preferências, modas, maneiras), de desenvolvimento da personalidade (relativos à maturidade e aprendizagem), de incidência na pedagogia e na terapia (psicologia aplicada) e até de psicanálise, embora considere raras as abordagens da música no âmbito desta última, alegando que «a relação com o mundo exterior, que é mais forte nas artes plásticas e na literatura, torna mais fácil falar de conteúdos simbolicamente configurados» susceptíveis de «interpretações simbólicas» freudianas convincentes. Neste sentido, «fenómenos de projecção e identificação, que podem manifestar-se na audição de música, prendem-se a investigações de psicologia geral, de desenvolvimento e social (sobretudo do ouvinte de música pop e rock)», e seriam, além disso, «questões da investigação da personalidade».

Finalmente, De la Motte-Haber (*ibid.*: 20s.) apresenta e justifica a ordem por que são inseridas as diferentes disciplinas no volume X, dedicado à musicologia sistemática, do *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Em primeiro lugar, vinha a teoria da música, a qual, na medida em que carecia de explicações físicas, absorvia a acústica (esta era em si mesma excluída do elenco das disciplinas sistemáticas). Seguiam-se «reflexões estéticas, filosóficas e sociológicas» e a parte relativa à psicologia da música. Apesar da alegada autonomização da pedagogia da música e da etnomusicologia, aquela ainda tinha direito a um capítulo (restrito embora às questões que se entrelaçam com a psicologia), mas esta não, pois — argumenta De la Motte-Haber — deixava de ser possível uma «história universal» (ideia implícita na arrumação de Adler) e a investigação etnomusicológica passara, ela própria, a levar em conta «a história da cultura estranha» estudada, sendo obrigada a separar-se da musicologia sistemática. No entanto, acrescenta, a investigação em psicologia geral permanecia ligada à «comparação intercultural, que esclarece as condições fundamentais da vivência e compreensão da música, independentes das diferenças de sistemas musicais».

7. A colocação do problema em Dahlhaus (1971; 1982)

7. 1. Ceticismo quanto ao conceito de musicologia sistemática

A discussão introduzida por De la Motte-Haber é prosseguida, no capítulo segundo do mesmo volume, por Dahlhaus (1982: 25ss.). A maneira como este apresenta os dados da questão não acusa mudanças de fundo relativamente às suas posições de havia onze anos (Dahlhaus, 1971a: 8): «Por mais antiga que seja, a musicologia sistemática ainda continua à procura de si própria». O seu ponto de partida era o de uma dúvida radical:

O conceito de musicologia sistemática designa uma disciplina — ou um feixe de disciplinas — acerca dos quais, na consciência geral das pessoas musicalmente ou até musicologicamente instruídas, praticamente nada é seguro: nem as premissas de que parte ou os objectivos que persegue, nem os limites que lhe são traçados ou os métodos com que trabalha. Nem sequer a necessidade de ela ao menos existir permanece incontestada. (Dahlhaus, 1982: 25.)

Assim, disciplinas «vagamente» aceites como parte integrante duma musicologia sistemática, entre as quais cita expressamente a estética, a teoria e a sociologia da música, havia muito que, segundo alguns, tinham deixado de ser consideradas «sistemáticas» para se tornarem «históricas», enquanto no caso de outras (como a acústica ou a psicologia dos fenómenos auditivos) era de pôr em dúvida se teriam por objecto a música ou o mero substracto «pré-musical» desta. Para conquistar «o direito a tornar-se plausível», a musicologia sistemática supunha, pois, a resposta a algumas questões prévias:

- a) definir o conceito de música de que partia;
- b) fundamentar os objectivos científicos que tinha em mira;
- c) esclarecer o que devia ser entendido metodologicamente por «sistemático»;
- d) precisar a relação com a história;

e) investigar as constantes da tradição que, ao longo dos séculos ou mesmo dos milénios, tinham penetrado as ideias acerca do que era a musicologia sistemática: teoria (contemplação) das escalas, estética da obra de arte sonora ou pesquisa experimental de processos comunicativos.

É a todas estas questões que o próprio Dahlhaus procura responder, examinando-as uma a uma.

7. 2. Do conceito de música

Quanto à primeira questão — a qual, afinal, não se pode considerar privativa desta problemática, antes se coloca também para a musicologia em geral, assim como para a história da música — Dahlhaus (1982: 28) reconhecia, exemplificando com o problema da afinação, «a medida em que os momentos acústicos, psicologico-auditivos, estéticos e da história da composição se interpenetram», mas não chegava a uma definição do conceito de música que devesse ser tomado como ponto de partida. Este extraía-se indirectamente da sua resposta à segunda questão.

7. 3. Do objecto da musicologia sistemática

Assim, segundo a definição de Dahlhaus,

Objecto primário de uma ciência musical sistemática, que — com referência a uma determinada época — se compreenda como correlato da história, é a descrição, análise e interpretação de relações funcionais entre factos acústicos, fenómenos psicologico-auditivos, premissas ou implicações estéticas, tradições teóricas e intenções composicionais. (Dahlhaus, 1982: 29.)

Só os momentos «sincrónicos», e não os processos de evolução — sublinha Dahlhaus (*ibid.*) — eram objecto da musicologia sistemática: «ela explica fenómenos musicais, não através duma narrativa das origens e tradições, mas sim através da definição das funções que aqueles cumprem num contexto». Era, pois, enfim, «uma

certa forma de analisar a música duma época e de a tornar compreensível a partir de um sistema de relações», o que excluía a pretensão de universalidade.

7. 4. Da superação da dicotomia entre método nomotético e método ideográfico

Quanto à terceira questão, o conceito de «relações funcionais» designava menos um método do que um «modelo explicativo» [*Erklärungsmuster*], o que significava admitir uma certa variabilidade dos instrumentos de aproximação «sistemática» ao objecto (*ibid.*: 29s.). Assim se abandonava, neste contexto, a dicotomia entre método ideográfico e método nomotético, abandono que Dahlhaus (1971a: 7s.) já postulara anteriormente, pois que tal dicotomia deixara de se apresentar «como fronteira rígida, antes é a própria relação entre história e sistemática que constitui um problema da musicologia sistemática, a qual só na reflexão acerca da sua relação com a história pode tornar-se segura de si». Em vez de tomar como modelo de ciência sistemática as ciências exactas ou ciências da natureza, opondo-as às históricas, era preciso compreender que havia outras alternativas:

A verdadeira contrapartida da história da música é representada por ciências como a psicologia da música, a teoria da música e a sociologia da música, as quais nem descobrem leis da natureza, nem procuram compreender verbalmente o individual, o irrepetível, antes descrevem estruturas e processos que têm, decerto, origem histórica, mas cuja existência é de tão longa duração que o procedimento ideográfico no sentido de Windelband se nos afigura inadequado. Poderia falar-se de disciplinas intermédias, de charneira, cujo método nem é nomotético, nem ideográfico. (Dahlhaus, 1971b: 128.)

Dahlhaus afluía deste modo — a propósito da metodologia de *algumas* das ciências musicais — a questão da «perda de significado cognitivo» da distinção entre epistemologias idiográficas e nomotéticas, mais recentemente generalizado às ciências sociais (Wallerstein et al., 1996: 108s.).

7. 5. Da relação com a história

No que se refere à quarta questão (relacionamento com a história), para Dahlhaus, a musicologia sistemática distinguia-se, pois, daquela menos pelo objecto do que pela perspectiva sob que o considerava (crítica implícita a Karbusicky) e sintetizava assim o seu pensamento:

Se os historiadores tendem a acentuar a “não simultaneidade do simultâneo” — nomeadamente o facto de fenómenos que existem colateralmente serem portadores dos vestígios da sua origem de diferentes épocas —, então é, ao contrário, objectivo dos sistemáticos mostrar as consequências que nascem da “simultaneidade do não simultâneo”, ou seja, portanto, do facto de fenómenos de origem heterogénea, num contexto comum que não é mera factualidade cronológica, mas sim funcional, mudarem a sua essência. Uma disciplina é o reverso da outra. (Dahlhaus, 1982: 33.)

A dificuldade prática de concretizar esta relação complementar aceite no plano teórico é depois largamente discutida por Dahlhaus (*ibid.*: 33ss.).

7. 6. Das constantes da tradição sistemática

Dahlhaus procede a um recuo histórico para — respondendo à quinta e última questão — encontrar na teoria musical da antiguidade grega e da Idade Média, cujo objecto era a gama das notas musicais, o carácter científico duma disciplina sistemática, ou seja, *grosso modo*:

- a orientação para a gama ou escala;
- um conceito «abstracto» de música (segundo os nossos critérios);
- a acentuação de uma atitude contemplativa;
- a fundamentação da pretensão científica através da afirmação segundo a qual era apreendida em conceitos a própria «natureza da coisa» (*ibid.*: 36s.).

A escala era a essência do musicalmente possível e daí o chamar-lhe Martianus Capella, na Antiguidade tardia, *opus perfectum et absolutum*, conceito que passaria a ser aplicado por Nicolaus Listenius (1533) à «obra de arte musical». Assim, segundo

Dahlhaus (*ibid.*: 38s.), dava-se no Renascimento nada mais nada menos do que uma mudança de paradigma: no pensamento sobre música, a ideia de escala era substituída, como categoria central de uma musicologia sistemática, pela ideia de obra, o que correspondia a uma transição da contemplação «ontológica» para uma contemplação «estética». Conceito de obra e contemplação estética marcavam, pois, para Dahlhaus a musicologia sistemática da era moderna.

7. 7. Da circulação entre as disciplinas sistemáticas

Referindo-se finalmente à problematização do conceito de sistema ou de sistemática por cada uma das disciplinas consideradas integrantes da musicologia sistemática (teoria musical, psicologia da música, estética musical, sociologia da música), problematização que poderia levar, não a uma aproximação teórico-metodológica entre elas, mas antes a uma diferenciação susceptível de pôr em causa essa integração sob o mesmo denominador comum, Dahlhaus (1982: 47) apresenta essas diferenças como insuficiências ou défices de cada disciplina que se tornam tema de outra ou outras, impondo a «circulação» entre elas. Aqui residiria, porém, a própria *chance* da unidade interna da musicologia sistemática.

8. As sistematizações de Charles Seeger

8. 1. Os conspectos de 1935/1951

8. 1. 1. Distinção e articulação de *pontos de vista, orientações e métodos*

As dificuldades referidas por Dahlhaus já tinham sido, de certo modo, superadas por Seeger, quando este reformulou em 1970 (Seeger, 1977: 5ss.) a reflexão epistemológica que começara a empreender desde muito antes (Seeger, 1935; 1951). Importa reter, porém, desde logo, o que havia de original e engenhoso nestes seus primeiros conspectos relativos ao «estudo da musicologia organizado na base da orientação sistemática», a saber: a sua fundamentação, não na articulação de um elenco definido de disciplinas parcelares — consideradas fosse por via de competências atribuídas pela reflexão lógico-científica (prevalecente em De la Motte-Haber e

Dahlhaus), fosse por via da *praxis* científica (prevalecente em Karbusicky) —, mas sim nos entrecruzamentos de «ponto de vista musical» e «ponto de vista geral» («não musical» ou «extra-musical»), «orientação sistemática» e «orientação histórica», «método científico» e «método crítico». Este «*apparatus* devia servir de base para a descrição de qualquer música com o máximo de objectividade». Mas era preciso «testá-lo em múltiplos casos particulares», antes de poder reclamar a sua «validade universal». Naquele momento apenas se considerava a sua aplicação à música ocidental e de meados do século XX (no fundo, tomava-se o conceito de obra como ponto de partida — tal como em Dahlhaus).

Seeger (1951) propunha como base da distinção entre as duas «orientações» dois conceitos separados mas inter-relacionados: um tempo-espaço físico geral; um espaço-tempo especializado, cultural, musical. A orientação histórica via a música diacronicamente, como ocorrendo no tempo-espaço geral, a orientação sistemática sincronicamente, no espaço-tempo musical. Explicando a razão destes conceitos, em vez da oposição do senso comum entre «espaço» e «tempo», considerava que uma noção não podia desligar-se da outra — o que, como se sabe, é uma aquisição pacífica desde Einstein, ou, no dizer de Elias (1989: 1), «um facto óbvio» a que este se limitou a «dar expressão e prova científica». Espaço-tempo referia-se «a factores temporais e espaciais envolvidos na criação e consumo de produtos do engenho humano», aplicava-se, nomeadamente, tanto à música como ao discurso sobre ela. A sua inter-relação com o conceito de tempo-espaço era precisada segundo vários critérios, que permitiam caracterizar o espaço-tempo musical como sendo parte de um todo, produto do ser humano, múltiplo (as diferentes estruturas ou composições musicais), limitado, controlado, auto-mensurável por normas decorrentes de uma tradição e referidas a elementos variáveis. Enquanto, pelo contrário, o tempo-espaço geral era o todo, preexistente, único, uniforme e ilimitado, fora do nosso controlo, não mensurável por qualquer norma por ele próprio estabelecida e referido a unidades invariáveis (*ibid.*: 8s.). Não obstante a constante remissão para a obra musical, a expressão «obra de arte» era, por fim, evitada, a propósito da distinção entre um evento musical como «fenómeno» (isto é, ora ocorrente no tempo-espaço geral, ora no espaço-tempo musical) e como «produto criado pelo ser humano que serve primariamente a função de comunicação» (e ocorrente simultaneamente no tempo-espaço geral e no espaço-tempo musical — caso da obra na sua *performance* ou execução): em vez de «obra de arte»,

Seeger (1977: 10) chama-lhe *normenon*, «para enfatizar os modelos ou normas da tradição cuja conjugação em pequenas e grandes unidades constitui o processo essencial de produção do produto comunicativo».

Resumindo num conspecto o seu *apparatus* (*ibid.*: 12s.), distinguia em primeiro lugar, no estudo da música, o ponto de vista musical do ponto de vista geral. O primeiro (o de quem conhece e avalia em primeiro lugar da música) estudava os *normena* segundo uma orientação sistemática e segundo uma orientação histórica. Na orientação sistemática (incidindo, portanto, numa tradição contemporânea do estudioso e de que ele era conhecedor e apreciador directo), tratava-os, ora como estruturas e/ou funções (método científico), ora como repositórios — sujeitos a avaliação — dessa tradição (método crítico). Na orientação histórica (incidindo sobre tradições não contemporâneas e de conhecimento indirecto, p. ex., através de notações), tratava-os do mesmo modo segundo o método científico ou segundo o método crítico. Quanto ao ponto de vista geral (o de quem conhece e avalia primariamente do «extra-musical»), o objecto eram os «fenómenos» musicais: na orientação sistemática, apresentados ao estudioso como dados da física, fisiologia, psicologia, sociologia, etc. (método científico), ou como «evidência» de valores que estavam para além da música (método crítico); na orientação histórica, tomados como dados da história geral (método científico) ou como evidências sujeitas a avaliação da crítica de arte, filosófica, etc. (método crítico). Seeger não estabelecia, pois, um elenco de disciplinas, mas postulava a interdisciplinaridade.

8. 1. 2. Perplexidades e interrogações suscitadas pela primitiva concepção de Seeger (1935/1951)

Ficavam em aberto algumas dúvidas. Assim, a distinção entre *normena* e *fenómenos* musicais podia tornar implicitamente muito restrito o «campo de laboração» dos musicólogos propriamente ditos, na medida em que estes tendessem a excluir da sua *praxis* científica, quer na orientação histórica, quer na sistemática, tudo o que extravazasse a perspectiva intra-musical. Prefigurava-se aparentemente a sua subordinação ao paradigma da autonomia estética:

— conceito de obra (ainda que chamado *normenon*);

— contemplação científico-crítica do objecto artístico (sua aferição por normas — estéticas — veiculadas por uma tradição).

Ao passo que em Dahlhaus isso era o ponto de partida de uma ciência sistemática «da era moderna» que se abria à interdisciplinaridade — no sentido de, não apenas a estética, mas também a psicologia ou a sociologia terem por objecto a música enquanto arte — em Seeger as oito operações previstas no seu *apparatus* pareciam rigidificar paradoxalmente as fronteiras entre o «musical» e o «extra-musical» (pois que só a música como *fenómeno* podia ser, p. ex., objecto da psicologia ou da sociologia entendidas como ciências «não musicais»). A própria distinção entre «orientação histórica» e «orientação sistemática», à partida tão relativizada como mera diferença de perspectiva na apreensão do mesmo objecto, acabava por redundar — tal como era apresentada no conspecto — numa separação rígida, dado que nem a «orientação histórica» era admitida no estudo da actualidade, nem a «orientação sistemática» no estudo do passado.

8. 2. A reelaboração de 1970

8. 2. 1. Os seis *universos* contemplados pela musicologia

É numa outra aproximação ao problema, incluída na sua colectânea de ensaios publicada em 1977 e expressivamente intitulada *Toward a Unitary Field Theory*, que Seeger (1970) ajuda a dissipar estas dúvidas, trazendo a discussão para um plano mais geral, a partir da reflexão crítica à sistematização de Adler (1885). Na sua tentativa de «construir uma definição abrangente de musicologia» (Seeger, 1970: 108) compreendiam-se as seguintes noções:

— Musicologia era *um estudo falado* [ou discursivo: *a speech study*], ao mesmo tempo sistemático e histórico, crítico e científico;

— O campo da musicologia era «*a música total* do ser humano, tanto em si mesma como nas suas relações com o que ela não era em si mesma»;

— O exercício da musicologia cabia a *estudiosos individuais*, que podiam ver o campo dela, ou como músicos, ou como especialistas não musicais dentro de cujos campos alguns aspectos da música eram considerados factos dados;

— O objectivo da musicologia era a *compreensão do ser humano*, quer enquanto *cultura* humana...

— ...quer na relação do ser humano com o *universo físico*.

A estes cinco «universos», cada um dos quais, inter-relacionado com todos os outros, juntava-se um sexto: o do *valor* [*value*], conceito estrutural que resultava de uma generalização do produto final da «avaliação», entendida como uma operação recíproca, através da qual «um organismo vivo» se relaciona «a ele próprio com aquilo que não é ele próprio» e, igualmente, relaciona «o que não é ele próprio com ele próprio, tendo em vista a continuidade da sua individualidade». Isto significava que «o universo do valor» abrangia os quatro primeiros universos, na medida em que cada um destes (fala, música, estudioso enquanto indivíduo, cultura) se relacionavam reciprocamente *também* através de estratégias de avaliação, e não apenas de conexões factuais. A instância de integração de «facto» (designadamente, ocorrente no universo físico) e «valor» era, por sua vez, o discurso (Seeger, 1970: 118ss.).

Com esta concepção, aqui apenas sintetizada em linhas gerais, Seeger pretendia responder ao facto de Wiora (1961), Lesure (1961), Hoke (1966), Eggebrecht (1967) e Apel (1969), nos «*leading* dicionários, léxicos e enciclopédias publicados nos anos sessenta», «terem começado e acabado a meio do assunto». Só Lesure, na opinião de Seeger (*ibid.*: 110) teria tocado no ponto fundamental:

O fim supremo seria evidentemente descobrir o que a linguagem musical nos ensina do ser humano, que seja diferente do que a linguagem falada, a religião ou o direito nos ensinam dele. No dia em que, mesmo parcialmente, se tiver atingido esse fim, poder-se-á dizer que a musicologia está na posse de um método. (Lesure, 1961; cit. por Seeger, 1970: 110.)

E, note-se, a propósito que esta é também, pela mesma altura, a posição de Lopes-Graça, ao escrever no prefácio à sua colectânea de ensaios *Nossa companheira música*:

Todos os escritos são mais ou menos solidários numa preocupação, a de conceber a música para o homem, a de tornar este o centro da arte dos sons, que não é apenas uma demonstração acústica, não é apenas uma pura construção intelectual, não é apenas um ofício e uma técnica, mas sim

também, e acaso para além de tudo isso, um alimento espiritual, uma presença e uma mensagem vivas (Lopes-Graça, 1964; cit. in Vieira de Carvalho, 1967: 173).

8. 2. 2. A reelaboração de 1970 como tentativa de uma «hermenêutica crítica da epistemologia»

Seeger (1970: 110s.) opunha-se, pois, à tendência para apresentar a musicologia como um estudo relativamente isolado e primariamente encarado como a «historiografia da *fine art* da música europeia», como uma «actividade profissional», cuja maioria dos adeptos não estava nada motivada a parar «para se interrogar sobre quais eram os seus propósitos iniciais, que terreno pisavam, para onde iam e por que a cultivavam». Seeger questionava a musicologia enquanto «prática para si» e — estando ou não consciente disso — colocava-se, desse modo, numa posição muito próxima da corrente da filosofia da ciência que tem como precursor Hegel, dado que «submete a ciência não ao tribunal da razão, como queria a filosofia transcendental de Kant, mas ao tribunal do devir histórico do homem no mundo» (Sousa Santos, 1989: 26). Ou seja, na sua exigência de problematização das *foundations* e *assumptions* do estudo da música, Seeger já parece partilhar de uma atitude de *hermenêutica crítica da epistemologia*, no sentido precisado por Boaventura de Sousa Santos (1989: 28ss.): o de responder à crise do paradigma da ciência moderna com o princípio geral de que «o objectivo existencial da ciência está fora dela». Para Seeger, o objectivo da musicologia, como prática científica, também estava fora dela: era o ser humano. O desafio que lançava aos musicólogos é exactamente o mesmo que Sousa Santos (1989: 31) indica para a prática científica em geral e para a prática das ciências sociais em particular: a interiorização desse objectivo. Com efeito, o pensamento de Seeger parece corresponder já, no campo da musicologia, à tomada de consciência da necessidade de obter o equilíbrio entre aquilo a que Sousa Santos (1989: 32) chama «uma hermenêutica de recuperação» e uma «hermenêutica de suspeição»: por um lado, não se devia desistir de «maximizar a racionalidade» e, portanto, importava «recuperar as construções epistemológicas que apontam e apostam nesse sentido» (p. ex. a de Bachelard, 1938), construções que, à data em que Seeger escrevia, ainda não tinham sido postas em causa tão radical e generalizadamente quanto o seriam mais tarde; por outro lado, «deve suspeitar-se de

uma epistemologia que centrifuga a reflexão sobre as condições sociais de produção e de distribuição (as consequências sociais) do conhecimento científico» — e tal era também a suspeição formulada por Seeger, que, a partir da sua reflexão sobre as ciências musicais, apontava já, portanto, para a transição de paradigma duma «ciência moderna» para uma «ciência pós-moderna».

Seja como for, Gadamer (1960: 387ss.) e a sua discussão em Habermas (1970b) bem podiam ter sido uma referência de Seeger (1970: 111ss.), na parte em que discreta sobre a musicologia como discurso [*speech*] e sustenta, nomeadamente, que «a musicologia tem de constituir uma crítica do discurso [*speech*]» (*ibid.*: 113), isto é, tinha de assentar numa hermenêutica crítica de ambas os discursos: o musical e o musicológico. «Rigor» era, por isso mesmo, para Seeger, um conceito diferente do convencional:

[N]o Ocidente, ao longo dos últimos três séculos, tem sido costume falar do raciocínio científico, altamente organizado *a posteriori*, factual, indutivo, como sendo rigoroso — do mesmo modo que temos de admitir que o raciocínio teológico da nossa Idade Média, altamente organizado *a priori*, valorativo, dedutivo, pode ser designado identicamente. A teologia tornou-se intolerável, no plano das relações internas da comunicação falada [ou discursiva: *speech communication*], devido às contradições inerentes à limitação da pesquisa de um conhecimento discursivo do facto [*speech knowledge of fact*] pela pesquisa ilimitada do conhecimento discursivo do valor [*speech knowledge of value*], com resultados tão negativos como inquisições, perseguições e guerras religiosas. Agora, por fim, a ciência está a tornar-se intolerável, no plano das relações externas da comunicação falada, devido à limitação da pesquisa do conhecimento discursivo do valor pela pesquisa ilimitada do conhecimento discursivo do facto, com resultados tão negativos como a poluição do meio-ambiente e o perigo de extinção da civilização, se não da vida humana, decorrente daí e/ou da guerra nuclear. (Seeger, 1970: 113.)

Aqui se fundamentava, na base da crítica implícita da «racionalidade utilitária» (Adorno e Horkheimer, 1944) e do que poderíamos considerar uma clara formulação da

crítica «pós-moderna» ao cientismo, a sua exigência de integração de «facto» e «valor» na prática científica — integração que a musicologia, como discurso, deveria operar.

Também o princípio da complementaridade entre orientação histórica e orientação sistemática ganhava neste estudo contornos mais precisos: «quanto mais compreensivo [abrangente] é o tratamento [que se dá a um assunto], tanto mais a história se torna uma história de sistema(s), e o sistema um sistema de história(s)» (Seeger, 1970: 115s.), o que significava a generalização da cooperação entre as duas orientações.

8. 3. A sistematização de Seeger em síntese

8. 3. 1. O «Conspecto das Fontes do Processo Musicológico»

Na sua nova sinopse, alternativa a Adler, Seeger apresentava finalmente a sua sistematização como «Conspecto das Fontes do Processo Musicológico» (uma súmula de vários trabalhos anteriores: Seeger, 1951; 1963; 1966; 1968; 1969). Partia da ideia da «mundividência» e da sua formação através da «resposta a» e «apetência de» comunicação (no sentido de comunicar segundo as «normas tradicionais do comportamento semiótico»). No centro desta (dado que se tratava de música e musicologia) colocava a comunicação auditiva (música+discurso), ladeada pela táctil (corporalidade+dança) e pela visual (desenho+artefactos). Da comunicação auditiva nascia o processo composicional da fala e o processo composicional da música (cf., no mesmo sentido, Knepler, 1977: 119ss.; 1986). A musicologia era um estudo intercomunicativo, interdisciplinar e intercultural, que supunha competência adquirida em ambos os processos e que devia produzir resultados válidos tanto para um como para outro (sendo ambos servidos por uma fenomenologia, uma axiologia e uma teoria histórico-evolucionária). A orientação sistemática (fala e música nos seus espaços-tempos específicos) estudava o evento audiocomunicativo na sua «densidade estética», como «facto», e na sua «densidade semântica», como «valor». A orientação histórica (fala e música nos processos do tempo-espaço geral) apreendia o «evento biocultural (contexto)». Um terceiro momento juntava-se a ambas as orientações: a «implementação», onde eram incluídas, nomeadamente a documentação escrita ou audiovisual, arquivos, publicações, organologia, iconografia, paleografia, arqueologia,

museologia. Tudo isto desembocava no «evento musicológico» (a um tempo científico e crítico) e na sua aplicação quer a domínios de interesse musical, quer de interesse geral.

8. 3. 2. Crítica das propostas de Seeger

Apesar destes desenvolvimentos (para melhor situar a obra de Seeger nas correntes do pensamento musical e musicológico norte-americanas ver Kerman, 1985: 155-162), uma tal tentativa, aliás brilhante, de delinear um campo teórico unificado que simultaneamente contemplasse e situasse, na globalidade dos seus aspectos, a música e a musicologia, não parece dar ainda resposta adequada a algumas questões, designadamente (quanto à pertinência e ao lugar duma sociologia da música no quadro das ciências musicais) as seguintes.

8. 3. 2. 1. Relação da música com o contexto sociocultural.

Seeger deixa na obscuridade este ponto. Não obstante o carácter omnicompreensivo da sua construção, Seeger acaba por não enfrentar a problemática clássica da «autonomia relativa» da obra de arte, já abordada nos manuscritos de 1844 de Marx publicados postumamente (ver discussão em Dahlhaus, 1977: 173ss.) e entretanto profundamente reformulada por Bourdieu (1979, 1987) através da sua teoria dos *campos* (numa derivação de Marx oposta à de Adorno, 1970). Aparentemente, Seeger continua agarrado à mesma concepção dir-se-ia restritiva que já se manifesta num dos seus estudos anteriores, onde a «evidência» da «relação entre música e sociedade» não extravaza — no que se refere concretamente à «influência da sociedade na música» — uma problemática do tipo da dos mecanismos de aculturação gerados pela colonização europeia das Américas e sua repercussão nas tradições musicais locais (cf. Seeger, 1952). Da própria colocação do problema — «influência da sociedade na música», «influência da música na sociedade» — infere-se o postulado de que música e sociedade são entidades distintas. Mas haverá processos musicais que não sejam essencialmente, e sempre, processos sociais? (cf. a este respeito, p. ex., Merriam, 1964; Blacking, 1981; 1987.) Em suma: nem mesmo na ambiciosa sistematização de Seeger parece ser contemplada a relevância *intramusical* do social como objecto da

musicologia (no sentido em que o intramusical é necessariamente momento da *praxis* social, não apenas como «facto», mas também como «valor», não apenas como *fenómeno*, mas também como *normenon*, para usar a terminologia de Seeger).

8. 3. 2. 2. Complementaridade da perspectiva histórica e da perspectiva sistemática

Como a questão anterior permanece por esclarecer, o âmbito da complementaridade entre as duas orientações ou perspectivas (diacrónica e sincrónica) resulta igualmente opaco, na sistematização de Seeger. Em nenhum ponto da sua exposição ou do conspecto se toma posição clara sobre se a orientação sistemática pode e deve, ou não, implicar o estudo do *intramusical* como parte integrante de uma rede de interdependências socioestruturais: quer no sentido duma história da música inseparável de uma «história das estruturas» (cf. discussão em Dahlhaus, 1977: 205ss.; 1982: 40s.) — da *longue durée* de que fala Braudel (1958) —, quer no sentido duma sociologia da música inseparável do estudo das repercussões socioestruturais da dinâmica histórica e dos processos de mudança (isto é, recorrendo à história para poder compreender os processos em curso no *aqui* e *agora* — independentemente da questão de saber onde é que esse *aqui* e *agora* se situa na história: se na actualidade, se num período ou numa situação observados no passado) (cf. discussão em Kaden, 1984: 33ss.).

9. A superação do conceito tradicional de musicologia sistemática pelo conceito de musicologia sistémica

9. 1. O conceito de sistema material

A noção de «universo» inter-relacionável com outros «universos» (na formulação de Seeger) não anda longe da noção de «sistema» e seu relacionamento com um «meio» (isto é, com outros «sistemas») — tratada por Luhmann (1984), dir-se-ia até exaustão, no domínio da sociologia, e tomada em larga medida pelas ciências sociais à biologia e à cibernética (ver discussão e bibliografia *ibid.*: 15ss.; 30ss.; 242ss.). É, aliás, nesta linha que Kluge (1977) parte do conceito de «sistema material» para definir o objecto

duma musicologia sistemática. Na sua concepção, este era constituído por «sistemas», mais precisamente pelas «qualidades sistémicas de sistemas materiais musicalmente activos», inclusivamente nas suas relações com o respectivo «meio», qualidades essas definíveis com recurso a conceitos tais como, entre outros, «estrutura», «função», «comportamento»; «comunicação», «tratamento da informação»; «orientação», «regulação»; «estabilidade», «instabilidade»; «adaptação», «aprendizagem». Os sistemas materiais comportavam «componentes ideais», as quais, por sua vez, podiam ter também carácter sistémico, manifestando-se em dimensões estruturantes da experiência musical, normas composicionais, escalas, hierarquias de valores, etc. A «dinâmica» era uma qualidade geral dos «sistemas materiais» e compreendia, quanto aos processos musicais, vários tipos, designadamente:

- a dinâmica das rápidas mudanças, das vibrações acústicas e eléctricas e dos modelos de impulso nervoso, os quais, através de sistemas que lhes estavam supra-ordenados eram recebidos como situações estáveis, isto é, como notas musicais e sons;

- a dinâmica do alcance, formação e abandono dessas situações estáveis e da transição de uma situação para a outra;

- a dinâmica da criação e finalização de uma situação comunicativa, do suscitar da atenção ou do alheamento, da concentração ou da distração, da surpresa ou da monotonia;

- a dinâmica da fabricação de um produto musical (p. ex., de uma obra ou de um instrumento musicais) no quadro de norma musical estável;

- a dinâmica do desenvolvimento de uma norma musical, da violação de uma norma ou da rotura com as normas, p. ex. através de um único produto musical;

- a dinâmica da evolução musical de uma personalidade;

- a dinâmica da evolução de um género musical ou de uma cultura musical (entendidos como sistemas sociocomunicativos) (cf. Kluge, 1977: 4s.).

O mais importante, porém, na concepção inovadora de Kluge, é o entender-se que a evolução de um sistema material social era aquilo a que, por outras palavras, se chamava a sua história. Para Kluge, tal como, nas ciências da literatura, para Jurij Tynjanov e Roman Jakobson (1966: 75), «cada sistema manifesta-se necessariamente como evolução e, por sua vez, a evolução não pode deixar de ter carácter sistémico» (cit. por Jauß, 1967: 167). Ou seja: história e sistema dependiam *materialmente* um do outro, «a sua unidade não é coisa que tenha de ser construída só idealmente» (Kluge,

1977: 5). Se a história se tornava qualidade do sistema, isso significava que deixava de haver lugar para a oposição entre musicologia histórica e musicologia sistemática, e desta forma caíam por terra, não só a sistematização de Adler, mas também todas as que desta herdaram a necessidade de definir uma das áreas — ainda que apenas idealmente — por exclusão da outra. Neste sentido, Kluge (1977: 6ss.) argumenta largamente contra Dahlhaus e o neokantismo de Windelband (quanto à distinção entre ciência ideográfica e ciência nomotética), recusando-a como critério legitimador (ainda que tendencial) da referida oposição. Por outro lado, ao distanciar-se também explicitamente de Hoke (1966) — na medida em que este reconduzia, do mesmo modo, a sua definição ao modelo teórico de análise ou de observação — invoca a contribuição de Reinecke (1971) para a *Introdução à Musicologia Sistemática* organizada por Dahlhaus (1971a), contribuição onde já se insistia na exigência de descobrir o carácter sistémico, não em primeira linha no plano do «conhecimento musicológico», mas sim no «objecto» deste. Dir-se-ia, pois, que, para Kluge, consiste em «sistemas materiais» o objecto *construído* para (e por) uma musicologia sistemática, e que, na sua concepção, esta não se opõe à história, antes a integra. Nessa medida — e em contraste com a concepção tradicional da musicologia sistemática — na construção do objecto como sistema está naturalmente incluída a problemática da mudança, em que insistirá Nettl (1983: 174): «se há alguma coisa de realmente estável nas músicas do mundo, é a existência constante da mudança». Generalizando, seria lícito sugerir que em «sistemas materiais» pode consistir também o objecto *a construir* para (e por) diferentes disciplinas do elenco tradicional das ciências musicais, a começar pela história da música.

9. 2. A desconstrução da musicologia como ideologia (Kerman) e a teoria de sistemas

Ao proceder à desconstrução ideológica da musicologia deste século, especialmente nos Estados Unidos, Joseph Kerman (1985) faz um historial das aporias em que se têm enredado diferentes escolas e tendências, designadamente nas áreas da história e da análise musicais, precisamente por não reconhecerem, à partida, a interdependência de factores e processos que a construção do objecto segundo o modelo sistémico poderia ajudar a surpreender e clarificar. Embora Kerman (1985) não se

ocupe de tal modelo, nem persiga as discussões que lhe estão ligadas na literatura da especialidade, muitas das questões que levanta podiam encontrar, na abordagem sistémica, uma resposta estimulante, a saber (entre outras):

— a relação entre classe, tradição musical e musicologia (*ibid.*: 36, 39, 66) (tratada em termos que, de qualquer modo, mereciam ser desenvolvidos tomando em conta a teoria dos *campos* e o conceito de *habitus* de Bourdieu, 1979, 1987; cf. ainda Janning, 1991: 94ss.; 139ss.);

— o simplismo da concepção evolucionista da história da música considerada como fenómeno autónomo e a tradição musicológica positivista (*ibid.*: 31ss.);

— a concepção reducionista, superficial, míope e tautológica de «análise musical» (*ibid.*: 60ss.), a que não escaparia Nattiez (*ibid.*: 74) com os seus instrumentos decalcados da linguística, nem o «cientismo fanático» de Milton Babbitt (*ibid.*: 101);

— a oposição tradicional entre musicologia e etnomusicologia (*ibid.*: 163ss.), etc.

De resto, Kerman (*ibid.*: 73) compara a operação dos analistas que «removem a partitura, isolada, do seu contexto em ordem a examiná-la como um organismo autónomo» à operação que «remove esse organismo da ecologia que o sustém», o que, em linguagem metafórica, significa remeter implicitamente para a relação entre «sistema» e «meio» e para um problema central da teoria de sistemas que é a da *fronteira* entre estes (a fronteira através da qual um sistema dado tanto *se separa de* como *se liga a* outro ou outros sistemas que constituem o seu «meio»). Noutro passo, Kerman (1985: 164) aborda esta mesma questão — que é, afinal, a da «autonomia relativa» da arte — a propósito da crítica à musicologia histórica tradicional do ponto de vista da etnomusicologia ou da antropologia da música, concluindo que «a famosa definição de Merriam» segundo a qual a etnomusicologia é «o estudo da música na cultura» tem o mérito de esclarecer o que o estudo da música *não é*: «não é o estudo da música ou músicas como estruturas ou sistemas autónomos». E cita, a propósito (*ibid.*) um lugar selecto de Merriam:

[Nessa definição está implícito] que o som musical é o resultado de processos comportamentais humanos [*human behavioral processes*] que são moldados [*shaped*] pelos valores, atitudes e crenças das pessoas compreendidas numa cultura particular. O som musical não pode ser produzido senão por pessoas para outras pessoas, e embora possamos

separar os dois aspectos [o aspecto sonoro e o aspecto cultural], um não está, na verdade, conceptualmente completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas trata-se de um processo de continuidade; o processo é moldado para produzir som musical, e, portanto, o estudo de um leva ao estudo do outro. (Cf. Merriam, 1964: 6.)

9. 3. Construção do objecto da musicologia na perspectiva da teoria de sistemas

Também no modelo sistémico de Kluge não se trata de estudar a música ou músicas como «sistemas autónomos», mas antes na complexidade das suas relações com outros sistemas. E muito embora Kluge (1977: 14) considere a musicologia sistemática (na concepção que propõe) tão só uma ciência parcial dentro da musicologia e cujo «núcleo» é constituído por aspectos sociológicos, psicológicos, fisiológicos e acústicos (por esta ordem) — supondo, portanto, uma investigação interdisciplinar — certo é que a sua irradiação (como ele próprio reconhece) para as áreas da estética, da teoria e da análise e o seu carácter *também* histórico tendem a conferir-lhe o estatuto de paradigma: ainda quando as perspectivas ou os ângulos de observação das diferentes disciplinas musicológicas sejam diferentes, elas podem igualmente procurar as qualidades *sistémicas* do seu objecto. O próprio Kluge (1977: 9) menciona, entre os exemplos da aplicação da teoria de sistemas pelas ciências musicais, trabalhos de organologia (Erich Stockmann, 1972) e de etnomusicologia (Kaden, 1973). Assim, postular para a musicologia em geral (abandonando as fronteiras rígidas entre musicologia histórica e musicologia sistemática ou entre musicologia e etnomusicologia) o estudo de «sistemas sociocomunicativos musicais» poderá corresponder a um alargamento dos horizontes de cada uma das disciplinas e a uma maior cooperação interdisciplinar, em ordem a compreender cada vez mais profundamente não só *o ser humano em sociedades mutantes* através da música (ou músicas), mas também a música, as músicas (e o que se entende por obras de arte musicais) através do conhecimento daquele. Com isso, esvaziar-se-ia, aliás, do mesmo passo, a questão académica da própria definição de música e da legitimidade do plural — músicas —, tão laboriosamente discutida por Dahlhaus e Eggebrecht (1985: 9ss.) e agora tratada por Francesco Giannattasio (1992: 31ss.), especialmente num capítulo dedicado aos «universais» e à «transformação do conceito ocidental de música».

9. 4. A perspectiva sistémica e a sociologia da música

Se a construção de um objecto para a (e pela) musicologia, onde o que se estuda ou o que nele se procura descobrir são as suas qualidades sistémicas redunda na atribuição duma acrescida relevância aos aspectos sociocomunicativos, é forçoso que Kluge (1977: 14) acabe por pôr em primeiro lugar «os aspectos sociológicos», embora na sua explanação inicial (*ibid.*: 4s.) pareça edificar a sua concepção a partir da acústica e da psicologia.

Quanto à acústica, sairia completamente fora da economia destas reflexões enveredar por uma — em todo o caso necessária — discussão da problemática da relação entre o biológico/natural e o psicológico/social ou das zonas de intersecção das ciências sociais com as ciências da natureza (também na abordagem de tal problemática o modelo sistémico é, de resto, bastante sedutor). Registe-se, no entanto, que a investigação no campo da antropologia da música ou da etnomusicologia (cf. Merriam, 1964: 27; Blacking, 1981) bem como no da sociologia ou da história da música (cf. Riethmüller, 1988; Scherer, 1988; Kaden, 1990) tem demonstrado que o *som*, por paradoxal que pareça, está longe de poder ser considerado o aspecto central da comunicação musical.

No que respeita em especial à autonomia respectivamente da psicologia e da sociologia da música e às relações entre ambas as disciplinas, o que ressalta em quase todas as sistematizações atrás apresentadas é o lugar central que atribuem à primeira, em detrimento da segunda. Dahlhaus, por exemplo, que define como «núcleo fundamental» [*Grundbestand*] da musicologia sistemática «uma psicologia da música ligada à estética musical» (Dahlhaus, 1982: 32), põe radicalmente em dúvida a viabilidade científica duma sociologia da música (Dahlhaus, 1974a), embora a admita nas duas obras que coordenou, atinentes a esta matéria (Dahlhaus 1971a; Dahlhaus e de la Motte-Haber, 1982). Por detrás destas posições está naturalmente a sobrevalorização do indivíduo, a ideia de «mónada» duma tradição que remonta a Leibniz, baseada na dicotomia entre indivíduo e sociedade. Tal dicotomia, porém, já foi desconstruída modernamente, entre outros, por Norbert Elias (1939), na sequência de Marx. Em crítica a Parsons, Elias (1968: pp. XVIIIss.) acentua o carácter não estático, mas sim de processo, bem como a inextricabilidade de personalidade e sociedade: «Pois que o devir

de estruturas de personalidade e estruturas de sociedade se realiza na indissolúvel interdependência mútua de ambas [*im unlösbaren Zusammenhang beider miteinander*]». Na sua teoria da civilização, a «mudança de estruturas da personalidade» «é explicável sem dificuldade como um aspecto específico do devir de estruturas de sociedade» (e aqui importa notar, de passagem, que é precisamente por as «mudanças pertencerem às características normais duma sociedade» — *ibid.*: p. XXI — que Elias desconfia da representação da sociedade como «sistema social», já que da tradicional ideia de «sistema» se tenderia a excluir a história, a mudança, a «dinâmica», por sua vez inerentes ao conceito de sistema de Kluge). Num estudo recente em que aborda as teorias da formação social da personalidade, e onde Marx (1939/40), Marx e Engels (1932), Mead (1913) e Elias (1939) são referências centrais, Ian Burkitt (1991) prefere, como Mead, a expressão *social selves* (eus sociais) para se referir aos indivíduos, denunciando o dualismo indivíduo-sociedade como uma ilusão, um *nonsense*:

...os seres humanos são eus sociais. Nisto está implicada a visão de base segundo a qual tudo o que é único e pessoal relativamente à nossa identidade não pode irradiar de dentro do eu como algo pré-dado ou inato. Pelo contrário, a base da diferença humana e da identidade individual deve ser encontrada dentro da sociedade, nas relações sociais que existem entre os indivíduos. Só na sua relação com os outros e com o mundo material em que vivemos é que os humanos acabam por realizar a sua separação de tudo o que os rodeia. Mais: só ao realizar esta separação em relação aos outros e aos objectos do nosso mundo é que nos vemos a nós mesmos reflectidos nas maneiras através das quais os afectamos ou como eles respondem às nossas acções. Indivíduos humanos só podem fazer de si próprios um sujeito na medida em que realizaram a sua própria existência através do efeito que as suas acções tiveram no mundo circundante ou tornando-se uma entidade distinta aos olhos dos outros.

Isto transforma em *nonsense* a ideia de que existe uma divisão fundamental entre sociedade e indivíduo. Todos os esforços para encontrar a “relação” entre os “dois” têm sido vãos, pois quando olhamos para a sociedade e para o indivíduo estamos a ver, de dois ângulos diferentes,

exactamente a mesma coisa: ser social. Qualquer compreensão da natureza social do eu tem de ser, por conseguinte, uma compreensão dialéctica. (Burkitt, 1991: 189.)

Ou seja, por outras palavras, o indivíduo está na sociedade e a sociedade está no indivíduo (não estão fora um do outro). E é neste sentido que a sociologia ou, na matéria que nos ocupa, a sociologia da música não pode deixar de ocupar um lugar central nas ciências musicais. De resto, já Blacking (1969; 1977) insistia em que a música devia ser estudada «como produto de *indivíduos em sociedade*» (sublinhado meu) e partia dos postulados da «música como comunicação» e da sua «relação com a organização cultural e social», entendida numa perspectiva «dialéctica, dinâmica e altamente problemática», na qual o acento na *mudança* continha uma «crítica velada» à concepção tradicional da musicologia sistemática» (Brown, 1995). Christian Kaden, que trabalhava com Kluge no grupo de musicologia sistemática da Universidade Humboldt de Berlim e participou na elaboração teórica conducente à transição para uma musicologia *sistémica*, aprofunda, na sua *Musiksoziologie* (Kaden, 1984), as consequências teórico-metodológicas que daí resultam para esta disciplina (sociologia da música) paradoxalmente tão jovem na estrutura dos cursos universitários de musicologia. Por sua vez, a sociologia da música, assim repensada, retroage sobre o conceito ou o alcance duma musicologia sistemática. Tendo assistido eu próprio às lições de sociologia da música de Kaden, que foi meu director de tese, e participado activamente nos seus seminários entre 1980 e 1984 (como, por exemplo, o de «análise auditiva», realizado, com Kluge, no âmbito do grupo de musicologia sistemática — cf. relatório e discussão em Kluge, 1984), tive oportunidade de acompanhar, no curso da investigação que esteve na base da minha dissertação de doutoramento (Vieira de Carvalho, 1984a), a elaboração do modelo teórico por ele desenvolvido e de participar, até certo ponto, na sua discussão, testando-o e reelaborando-o a partir da problemática específica com que me confrontava — no âmbito de uma reflexão colectiva naturalmente enriquecida pelo trabalho de outros investigadores. A contribuição desse modelo para a emergência de uma nova concepção de «musicologia sistemática» é posta em evidência por Kaden numa entrada destinada à projectada segunda edição muito remodelada do *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Lopes-Graça (cuja

direcção me fora entregue e posteriormente me foi retirada por discordância de Lopes-Graça quanto ao conteúdo, profundidade e amplitude das alterações a introduzir):

Uma das mais interessantes tentativas de redefinir musicologia sistemática consiste em delinear positivamente o seu conceito e levar a sério o seu nome (Kluge [1977]): isto é, como uma disciplina que investiga *sistemas* materiais-dinâmicos que são constitutivos para a música, que nela se tornam “musicalmente activos”. Sistemas desta espécie podem ser, p. ex.: mecanismos fisiológicos da produção e da recepção sonoras, dispositivos psíquicos de tratamento da informação e da conceptualização musical, sistemas sociais de comunicação e interacção musical, sistemas da economia musical, etc. Do ponto de vista teórico-científico, o decisivo é não registar meramente tais sistemas, mas sim modelá-los na sua estrutura e função, na sua complexidade e dinâmica histórica. A musicologia sistemática não denomina sistemas, verifica-os. Também não visa exclusivamente construções ideais (escalas, sistemas de ensino teórico-musicais, obras de carácter normativo, entre outras); concentra-se, antes de mais, em estruturas de acção e interacção detectáveis empiricamente, que é como quem diz em música de um primeiro grau da realidade. O conceito compreende, pois, evidentemente, a relação música-receptor (na qual Helga de la Motte-Haber [1982] vê o coração da moderna musicologia sistemática); mas, ao mesmo tempo, transcende-a, na medida em que permite investigar, por exemplo, sistemas auto-regulados de produção, de distribuição e de política musicais, etc. Finalmente, as fronteiras de uma musicologia sistemática assim entendida relativamente à historiografia da música são elásticas e não irrevogáveis: o seu momento principal encontram-no elas em dados e limitações das fontes respectivamente disponíveis. Pois que: todas as manifestações musicais podem ser perfeitamente compreendidas como fenómenos sistémicos-complexos, mas nem todas podem ser *reproduzidas figuradamente como sistemas* e teoricamente condensadas. Por outro lado, primeiros estudos-piloto (Vieira de Carvalho [1984a], Kaden [1984]) tornam claro que, em especial, a modelação de sistemas comunicativos na sua evolução histórica não só é

lícita e pensável como até confere contornos de muito maior plasticidade aos processos históricos. Assim considerada, a musicologia sistemática deveria contribuir menos para uma “divisão e autonomização” das disciplinas musicológicas parcelares (Karbusicky [1979]) do que para uma necessária integração e cooperação interdisciplinar. (Kaden, 1987.)

9. 5. A perspectiva sistémica e a interdisciplinaridade

O sentido dessa integração e cooperação interdisciplinar extravasa, aliás, o próprio domínio das ciências musicais. No título da sua obra maior, Knepler (1977), musicólogo austríaco, discípulo de Adler, que assumiu a direcção do Departamento de Ciências de Musicais da Universidade Humboldt de Berlim no pós-guerra, inscrevia *A História como Caminho para a Compreensão da Música* e, num artigo publicado pouco depois, Hesse (1980), um dos seus discípulos, que também foi meu co-orientador de tese, glosava esse título falando da *música como caminho para a compreensão da história*. Esboçava-se assim, noutros termos, um confronto de pontos de vista semelhante ao que, nos anos sessenta, na musicologia norte-americana, tivera por objecto as relações entre música e sociologia ou etnologia. Shepherd (1991: 192s.) recorda os seus protagonistas, Harrison e Kerman.

Para Harrison (1963: 79s.), o objectivo último da musicologia era

...o estudo dos homens em sociedade na medida em que eles próprios se exprimem através do *medium* da música... Vista desta maneira, é função de toda a musicologia ser, de facto, etnomusicologia, isto é, incluir, no seu raio de investigação, material designado “sociológico”.

Kerman (1965: 62), embora aceitando esta «formulação geral», propunha uma mudança na ênfase, que

tratava o mesmo material e usava os mesmos termos. Contudo, as obras de arte não são estudadas como meios de promover “o estudo dos homens em sociedade”. Os termos são precisamente postos ao contrário. Os homens em sociedade são estudados como meios de promover a

compreensão das obras de arte. Isto pode ser descrito como uma orientação crítica, para a diferenciar da orientação sociológica.

Para Kerman (1965: 62), «história e sociologia não eram, pois, fins, mas sim meios» para «conhecer as obras de arte individuais». Shepherd (1991: 219) considera esta posição «crucial para a musicologia, no sentido em que a musicologia jamais deverá tornar-se uma projecção da sociologia, fornecendo à sociologia informação e evidência para a sua compreensão de processos sociais nos termos ditados pelas problemáticas variadas desta disciplina.»

A questão não está, porém, a meu ver, em enfatizar qualquer dos pólos, à custa do outro. Quer no âmbito das ciências musicais, quer no das ciências sociais e humanas em geral (e até no das ciências *tout court*, se considerarmos também zonas de intersecção daquelas com as ciências da natureza), a integração e cooperação interdisciplinares só podem consistir num permanente jogo de *vai-vem*, onde, no que respeita em particular à área que nos ocupa, nem a musicologia se reduz à sociologia e à história, nem estas se esgotam na musicologia. Conhecer do ser humano em sociedades que estão em permanente mudança, recorrendo designadamente a uma musicologia sociológica (ou etnológica) que tenha por objecto a música enquanto um dos *media* de comunicação e interacção dos *eus sociais*, é, do mesmo passo, conhecer da música e perscrutá-la enquanto obra de arte (nas situações histórico-sociais em que ela o for *emicamente*, que não são de todas as épocas nem de todos os lugares). Por outro lado, partir da investigação sociológica ou etnológica para conhecer da música enquanto obra de arte (quer em tais situações específicas onde ela, contudo, não perde a sua qualidade de *medium* de comunicação e interacção de *eus sociais*, quer em situações em que é como tal considerada pelo ponto de vista *etic* do observador exterior que assim a classifica) terá de repercutir-se necessariamente — se houver, de facto interdisciplinaridade — no conhecimento do ser humano nas sociedades, na história, nas culturas. Se a música é humana, nada do que é humano poderá ser-lhe estranho. Mas, que isto esteve (ou está...) longe de ser um postulado pacífico prova-o o entusiasmo positivista com que, na musicologia alemã dos anos trinta, se exaltava, como grande conquista científica, a «desumanização da arte dos sons» (*Entmenslichung der Tonkunst*) (cf. Vieira de Carvalho, 1991a: 37).

A sociologia da música, entendida como parte integrante, senão mesmo núcleo, duma musicologia sistemática (segundo o conceito atrás apresentado), alimenta-se desse *vai-vem* e potencia-o. Ao procurar surpreender a mudança dos sistemas sociocomunicativos ligados à ópera (e em particular à instituição do Teatro de São Carlos) em Lisboa, desde o século XVIII, apercebi-me de que, se o estudo do país era uma chave para a compreensão da ópera, o estudo desta também o era para a compreensão do país (Vieira de Carvalho, 1984a). E se, por exemplo, o estudo de Eça de Queiroz constituía uma fonte preciosa para a compreensão da ópera no Portugal constitucionalista, também o estudo da ópera e da recepção da ópera lançava, em boa verdade, nova luz sobre Eça de Queiroz (cf. Vieira de Carvalho, 1984a; 1986a; 1990a; 1994a; 1995g). Do mesmo modo, estudar o fascismo em Portugal ajudava-nos a perceber o Teatro de São Carlos dos anos quarenta em tão larga medida quanto o estudo do Teatro de São Carlos tornava límpidas as características do fascismo em Portugal (cf. Vieira de Carvalho, 1984a; 1987; 1992). E assim por diante.

10. A perspectiva sistémica e a crítica dos sistemas teóricos totalizantes

Importa voltar ao desafio de Seeger e colocar a questão do objectivo último da musicologia. Trata-se de reflectir, ao fim e ao cabo, sobre a «dupla ruptura epistemológica» de que fala Sousa Santos (1989: 33ss.; 137ss.):

...deixou de ter sentido criar um conhecimento novo e autónomo em confronto com o senso comum (primeira ruptura) se esse conhecimento não se destinar a transformar o senso comum e a transformar-se nele (segunda ruptura). Depois de três séculos de prodigioso desenvolvimento científico, torna-se intoleravelmente alienante concluir com Wittgenstein [...] que a acumulação de tanto conhecimento *sobre* o mundo se tenha traduzido em tão pouca sabedoria *do* mundo, do homem consigo próprio, com os outros, com a natureza... (*ibid.*: 168.)

Problematizar o sentido da ciência através da submissão da epistemologia à reflexão hermenêutica, exercer esta como pedagogia de uma epistemologia pragmática que examina a verdade teórica e a verdade sociológica da ciência (pensando-as como

inseparáveis uma da outra), submeter as consequências produzidas pelo conhecimento científico a uma sociologia crítica da ciência (cf. também Bourdieu, 1987: 17ss.), promover a abertura do saber científico a outros saberes, eis o que propicia a dupla ruptura epistemológica como «estratégia de transição» adequada a um «período de transição paradigmática» (Sousa Santos, 1989: 169ss.). Trata-se de «aumentar a nossa compreensão do mundo e do nosso lugar no mundo» (*ibid.*: 172). E, porque «o sujeito e o objecto desta reflexão [hermenêutica] é sempre o homem [ou melhor: a pessoa humana], mesmo quando a natureza aparece no lugar dele, as ciências sociais têm precedência epistemológica sobre as ciências naturais, e dentro das ciências sociais são de privilegiar as correntes apostadas na compreensão e transformação do sentido do mundo, ou seja, as correntes compreensivas críticas» (*ibid.*).

Numa perspectiva semelhante, Wallerstein et al. (1996: 107ss.) apelam ao «reencantamento do mundo», não no sentido do retorno ao «mito» ou ao «conhecimento revelado», mas sim no sentido do «desmantelamento das fronteiras entre os seres humanos e a natureza» e da revisão, daí decorrente, do conceito de «cientista neutro». Na verdade, como notam no relatório *Para Abrir as Ciências Sociais* que lhes foi encomendado pela Fundação Gulbenkian, «não se pode nunca apartar o/a cientista do seu contexto físico e social concreto», «toda e medição altera a realidade na tentativa mesma de a medir», «toda a conceptualização assenta em vínculos filosóficos» e, por isso, «com o decorrer do tempo, a crença generalizada numa neutralidade fictícia tornou-se, ela própria, um grande obstáculo ao crescimento do valor de verdade dos nossos achados» — o que, se já constitui «um problema grande» para «os estudiosos das ciências naturais», tanto maior o é para os «cientistas sociais».

Duas questões que, segundo o relatório de Wallerstein et al. (1996 108ss.), se prendem com esta (a da relação do investigador com a investigação) têm, pois, necessariamente uma importância central na actual reflexão epistemológica das ciências sociais:

— a de considerar os conceitos de tempo e espaço como «variáveis socialmente construídas» que o mundo e o investigador «utilizam para agir sobre a realidade social e para a interpretar» (o que implica, superando a distinção entre as epistemologias idiográficas e nomotéticas, «a necessidade de desenvolver uma metodologia que nos permita colocar essas construções sociais no centro das nossas análises, mas de modo a que não sejam vistas nem usadas como fenómenos arbitrários»);

— a de «ultrapassar as divisões artificiais erigidas no século XIX entre os domínios supostamente autónomos do político, do económico e do social (ou do cultural, ou do sociocultural)», isto é, a de reabrir na sua totalidade «o problema da existência destes domínios separados» pressuposta nos «pontos de vista oficiais das principais disciplinas».

Penso que as ciências musicais podem também ser fecundadas por esta estratégia adequada à transição de paradigma científico. A sociologia da música, nomeadamente, deve ser ao mesmo tempo uma sociologia crítica dela própria e da musicologia em geral e assumir a vocação de crítica da cultura e de instrumento de transformação da cultura: como, de resto, já o era em Adorno (1932, 1938, 1962a), o qual, com Horkheimer, na *Dialektik der Aufklärung* (1944), foi dos primeiros a questionar o paradigma da ciência moderna; e a exemplo duma tradição etnomusicológica meio esquecida, que Blacking (1987) se encarregou de recordar na sua derradeira obra: “*a common sense view of all music*” ...

Neste sentido, importa não confundir esta concepção da sociologia da música (como uma ciência que verifica e estuda *sistemas materiais e dinâmicos* na sua existência empírica) com a tradição filosófico-científica de edificação de grandes *sistemas teóricos totalizantes* — tradição precisamente criticada por Adorno e Horkheimer (1944) numa obra que, pelo seu carácter dialógico e fragmentário, se desconstrói a ela própria como teoria totalizante (cf. Rocco, 1995: 122ss.). Não se trata, pois, de aspirar à *unidade* e *uniformidade* de um sistema teórico, conducente nomeadamente à repressão da história e à exclusão de todos os processos ou ocorrências que não caibam na conceptualização daquele, mas antes, bem pelo contrário, de surpreender e dar a devida ênfase ao específico, ao singular e ao individual, à polifacetada e contraditória natureza da experiência musical, à interacção real das pessoas como *sujeitos* de comunicação e *agentes de mudança* (e não como meros *objectos* de uma certa e determinada concepção de *totalidade*), aos processos ou à dinâmica da interacção socioestrutural e sociofuncional. Por isso mesmo, construindo deste modo o seu objecto, a sociologia da música revela o *conteúdo suprimido* da história da música — aquele conteúdo que esta, a história, como sistema teórico totalizante — na tradição mais ou menos positivista da redução a nomes, datas, estilos e técnicas de composição e execução, ou na tradição evolucionista, ou ainda, por

exemplo, na versão mecanicista do materialismo histórico — exclui, à partida, do seu objecto.

A teoria de sistemas contribuirá para uma tal concepção da sociologia da música exactamente na medida em que não abdica da vigilância autocrítica tendente a assegurar a tensão dialéctica entre ela própria como teoria (sem a qual não há ciência), adequada ao estudo da interacção sociocomunicativa, e a observação empírica, na base da qual os seus modelos de apreensão ou verificação do real têm de ser permanentemente construídos, desconstruídos e reconstruídos, numa dinâmica oposta à da rigidificação na «paranoia de abranger *o todo* [sublinhado meu] através do pensamento sistémico» (Rocco, 1995: 124).

Garantia duma reflexão teórica aberta é também o diálogo com diferentes correntes do pensamento sociológico contemporâneo — designadamente, entre outras, as representadas por Norbert Elias, Pierre Bourdieu, Jürgen Habermas, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Hans-Robert Jauß e, em geral, a crítica marxista, feminista e pós-modernista — diálogo que tem vindo a revelar-se tanto mais produtivo quanto é certo ser justamente a verificação e observação de *sistemas materiais-dinâmicos de comunicação musical* (ou, na equivalente formulação de Blacking [1980], as manifestações da música como *subsistema cultural* inseparável de outras formas de interacção social) o ponto de partida para a mediação e a problematização dessas diferentes correntes no âmbito de uma sociologia da música. Eis o que contribui, aliás, para fazer ressaltar ainda mais a diferença que intercede entre a abordagem sistémica, tal como é aqui postulada, e um pensamento sistémico autocentrado e totalizante como, por exemplo, aquele que culmina actualmente com Luhmann (1984; 1996) e é criticado como ideologia por Habermas (1971: 455ss.).

De resto, numa tradição como a da musicologia histórica, em que a ideologia da objectividade — objectividade entendida como conhecimento da música em si, a partir de uma perspectiva em que o investigador é suposto ser imune a contextos de espaço e de tempo, à política e às ideologias — está firmemente instalada e continua a servir de bandeira mesmo aos investigadores mais jovens, é urgente, pois, talvez mais do que noutras disciplinas em que o debate a esse respeito já se generalizou, trazer essa questão — a da objectividade — para o centro da discussão teórico-metodológica, tal como, aliás, Wallerstein et al. recomendam no seu relatório, onde se lê a certo passo:

Uma das questões postas foi: “objectividade de quem?” Colocar assim a questão implicava um cepticismo, senão mesmo uma descrença total, na possibilidade de se atingir um conhecimento objectivo. Há quem tenha sugerido que aquilo que se diz ser conhecimento objectivo não é senão o conhecimento detido por aqueles que são social e politicamente mais fortes.

Estamos de acordo em que todos os estudiosos, sem excepção, se acham enraizados num meio social concreto, e que por isso é inevitável que utilizem pressupostos e preconceitos que interferem nas suas percepções e interpretações da realidade social. Neste sentido, é-lhes impossível ser “neutros”. Estamos também de acordo quanto à impossibilidade de uma representação quase-fotográfica da realidade social. Os dados da investigação são sempre selecções da realidade, baseadas nas mundividências ou nos modelos teóricos do seu tempo e filtradas pelas perspectivas de certos grupos específicos de cada época. Neste sentido, as bases em que a selecção é feita são historicamente construídas, sendo inevitável que se vão alterando à medida que o próprio mundo se for transformando. Se o que se entende por objectividade é termos estudiosos perfeitamente distanciados, entregues à tarefa de reproduzir um mundo social que lhes é de todo exterior e alheio, então não acreditamos que um tal fenómeno possa existir. (Wallerstein et al., 1996: 127s.)

Com isto, não se trata de reduzir as ciências sociais «a uma miscelânea de perspectivas individuais, cada uma delas tão válida quanto as restantes», mas sim de postular como única objectividade possível aquela que resulta da submissão da investigação «ao juízo intersubjectivo de todos quantos investigam ou reflectem sistematicamente sobre este ou aquele assunto» — excluindo, portanto, que qualquer dos interlocutores se sirva da «máscara da objectividade para levar por diante a sua visão subjectiva». «Empurrar» as ciências sociais «na direcção de um significativo grau de objectividade» consistiria, pois, em levá-las a adoptar «uma postura de inclusão (no que respeita ao recrutamento dos seus praticantes, à abertura a uma multiplicidade de experiências culturais, ao leque dos tópicos de estudo julgados legítimos)», a enfatizar a historicidade de todos os fenómenos sociais (evitando «a tendência para formular

abstracções prematuras» ou «ingénuas» «a partir da realidade»), a partir de uma posição auto-reflexiva crítica (questionar permanentemente «os elementos subjectivos dos nossos modelos teóricos») bem como a partir de uma revisão crítica das problemáticas da «distinção ontológica entre seres humanos e natureza», das «fronteiras em que a acção social se desenrola» e da «antinomia universalismo-particularismo». Desta maneira, «o facto de o conhecimento ser socialmente construído significa também que é socialmente possível haver um conhecimento mais válido» (*ibid.*: 129s.).

Concluindo estes prolegómenos a uma sociologia da música, resta-me formular o voto de que eles não sejam inteiramente inúteis para o desenvolvimento ulterior do Curso de Licenciatura em Ciências Musicais, necessariamente em articulação com o desenvolvimento global da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, supondo a flexibilização das fronteiras entre os diferentes cursos (quer de licenciatura, quer de mestrado) bem como a criação de condições para uma maior integração, uma maior cooperação e uma maior abertura à pluralidade de perfis curriculares, a partir da vasta gama de disciplinas oferecida pelo conjunto dos actuais departamentos. As ciências musicais e, dentro destas, uma sociologia da música são mais viáveis — e serão, decerto, mais produtivas — numa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas onde não haja compartimentos estanques, onde os musicólogos em formação possam preencher «unidades de crédito» do seu *curriculum* frequentando, se o quiserem, disciplinas dos Departamentos de Antropologia, Comunicação Social, Sociologia, História de Arte, Filosofia, Línguas e Literaturas Modernas, etc., bem como inversamente, onde os estudantes de outras áreas possam também, cada vez mais, agregar o estudo da música à sua especialidade e descobrir, a partir do seu respectivo ângulo, novos aspectos desta, ou descobrir nestes caminhos insuspeitados para chegar à compreensão da sociedade, da história, da cultura, da vida, do mundo, do humano.

Apresentação do plano da disciplina

1. A sociologia da música essencialmente como teoria crítica

A sociologia da música não é precedida, no estrito quadro da Licenciatura ou do Mestrado em Ciências Musicais, de disciplinas propedêuticas que contribuam para a familiarização dos estudantes com a problemática teórico-metodológica das ciências sociais em geral. Como resulta, aliás, do exposto, a evolução do estudo da música na universidade, desde a disciplina numérica do *quadrivium* medieval até ciência social (cf. Vieira de Carvalho, 1991b) constitui, não só entre nós, mas também no estrangeiro, mais uma perspectiva programática do que uma aquisição pacífica: a musicologia como ciência social está ainda longe de ter consagração nos *curricula* universitários. O desenvolvimento da etnomusicologia desde o início deste século e a sua plena autonomização no decurso de algumas décadas tendeu a favorecer, até, o exclusivismo da assunção por aquela do carácter de ciência social, enquanto a «restante» musicologia, como musicologia histórica, se confinava ao estatuto de ciência do espírito. Essa compartimentação está implícita na organização do curso de licenciatura em ciências musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, onde duas disciplinas (etnomusicologia I e II) constituem o núcleo da área de especialização em etnomusicologia e todas ou quase todas as restantes (com excepção da acústica, mas não da sociologia da música) têm sido consideradas na área de especialização da musicologia histórica. Acresce a compartimentação rígida dos cursos ministrados na Faculdade, a qual, introduzida em meados dos anos setenta, acabou por retirar a esta a vocação fundamentalmente interdisciplinar que lhe fora atribuída de origem. Estudantes de musicologia eventualmente interessados em aprofundar a sua preparação teórico-metodológica na área das ciências sociais, articulando-a com a etnomusicologia ou com a sociologia da música (no sentido proposto, que não é o subjacente ao seu actual enquadramento legal), não têm podido fazê-lo (salvo muito marginalmente, numa cadeira de opção) mediante recurso a outros cursos da Faculdade, como o de antropologia, o de sociologia, o de história ou o de comunicação social. E embora a etnomusicologia, colocada no segundo e no terceiro anos da licenciatura, lhes proporcione, além de uma sólida formação específica, o contacto com a problemática

mais genérica das ciências sociais, certo é que predominará necessariamente aí o ângulo da tradição académica ligada à antropologia e à etnologia e não tanto o da tradição ligada à sociologia e às ciências da comunicação. Mesmo sem que isto signifique a aceitação pura e simples da autonomia teórico-metodológica de cada uma delas relativamente a qualquer das outras — dado que: a) «todo o conhecimento é contextual» (Sousa Santos, 1989: 173); b) «o conhecimento científico intracultural» se tornou indispensável à etnologia (Kubik, 1988: 53ss.); c) a interacção entre essas áreas científicas, designadamente entre sociologia e etnologia, é cada vez mais estreita (cf., p. ex., Reimann, 1986) — daí decorre a necessidade de configurar o programa da disciplina de sociologia da música mais na perspectiva duma musicologia que se torna sociológica do que na perspectiva dum ramo da sociologia ou da sociologia da cultura em geral.

Assim, embora se considere naturalmente indispensável a investigação social empírica voltada para a actualidade, através da observação participante, entrevistas, inquéritos, estatísticas, etc., certo é, porém, que não se pode ter a pretensão de apetrechar adequadamente estudantes de musicologia — mesmo no âmbito da disciplina de sociologia da música — com esse complexo instrumentário. Mas já é possível estimular neles a reflexão teórico-crítica sobre a especificidade dos sistemas sociais de comunicação musical (apelar ao estudo e compreensão do musical como inseparável do social) e prepará-los deste modo *também* para a participação em grupos de trabalho interdisciplinares que utilizem esses métodos de pesquisa empírica.

Por outro lado, como se referiu, a sociologia da música não se «opõe» à história, antes coopera com ela e «precisa dela» (Kaden, 1995a). Na medida em que constrói como seu objecto sistemas *dinâmicos* de comunicação musical, na sua interacção com contextos sociais mais latos, também eles *dinâmicos*, lida necessariamente com fontes históricas as mais diversas (textos, suportes musicais manuscritos, impressos, fonográficos, iconográficos, etc.). Neste sentido, e precisamente na medida em que a perspectiva for a de uma musicologia que se torne sociológica, o que mais importa suscitar nos estudantes é uma atitude crítica face àquela concepção tradicional da história da música que, no fundo, em larga medida, desconhece a história — ao separar os «factos musicais» de qualquer articulação ou inter-relação profunda com os processos sociais e ideológicos. Também aqui essa formação teórico-crítica deverá

repercutir-se em projectos interdisciplinares a desenvolver em colaboração com as áreas da história e da história de arte.

De resto, ou para além do mais, uma teoria crítica é tanto mais necessária quanto é certo que importa contrariar, nas ciências sociais e humanas, o processo «normalizador» e de «tecnicização» que tendem a transformá-las em meros instrumentos da «ordem», em «meros instrumentos de detecção das supostas necessidades de mercado» (Duarte Rodrigues, 1990).

O programa da disciplina limitar-se-á, portanto, a uma mera introdução aos problemas da teoria e método da sociologia, para passar logo a seguir — ou simultaneamente — à sociologia da música, isto é, à reflexão e ao debate acerca dos modelos teóricos de apreensão dos processos musicais em sociedade.

Entretanto, a introdução do sistema de unidades de crédito, que visa integrar as opções livres fora do currículo-base de cada Licenciatura, proporcionará, no futuro, aos estudantes interessados, a possibilidade de aprofundar, noutros Departamentos, a sua formação em métodos e técnicas de investigação sociológicos.

O aprofundamento da problemática da investigação empírica concentrar-se-á, deste modo, nos seguintes objectivos:

a) estimular nos estudantes a capacidade de caracterizar ou analisar especificidades da comunicação musical em diferentes contextos socioculturais e históricos, analisar a ideologia da vida musical quotidiana (tal como se manifesta, agora ou no passado, na música e no discurso sobre música) como ponto de partida duma «hermenêutica profunda» (cf. Thompson, 1990: 277ss.), identificar e hierarquizar problemas, formular e fundamentar projectos de pesquisa;

b) encorajar trabalhos escolares que agreguem estudantes do curso de ciências musicais e estudantes de outros cursos (sociologia, comunicação social, história, história de arte, línguas e literaturas, filosofia, etc.) desta ou de outras universidades, coorientados pelos docentes respectivos.

Por tudo isto, o plano da disciplina é também um programa de investigação e, enquanto tal, como já se referiu, um plano em aberto, um *work in progress*, necessariamente marcado pela instabilidade dos conteúdos e das abordagens que resulta da ligação entre ensino e investigação e das interpelações da realidade sociocultural ou do mundo vivido. Os tópicos que nele se enumeram correspondem, por isso mesmo, menos a sumários de «lições magistrais» do que a propostas de trabalho, menos a

formulações reproduzidas (ou a reproduzir) ao longo de sucessivas regências do que a novas problematizações suscitadas pela investigação que tenho vindo a empreender, a qual, por sua vez, conduzirá, decerto, a novas problematizações, a novos tópicos, a novos sumários e a um novo plano...

2. Estruturação em dois semestres

Dada a necessidade de divisão em dois semestres, requerida pela introdução do sistema de unidades de crédito, e tendo em vista a necessidade de corresponder a exigências distintas, colocadas ora pela licenciatura, ora pelo mestrado, o plano que a seguir se apresenta é dividido em duas partes, cada uma das quais com conteúdos programáticos autónomos e auto-suficientes.

Assim, embora o primeiro semestre tenha um carácter mais geral ou introdutório, a sua frequência não constitui precedência relativamente ao segundo. Pelo contrário: o que se pretende é que cada um dos semestres, por si só, possa apetrechar os estudantes com instrumentos teórico-metodológicos inerentes a uma sociologia da música, sendo indiferente se esses instrumentos são adquiridos a partir de um estudo de caso ou de um complexo temático e das derivações que eles sugerem quanto ao confronto de paradigmas teóricos, ou, inversamente, a partir destes e da demonstração da sua relevância na construção do objecto da disciplina. Neste sentido, o plano do curso é concebido de modo a que os estudantes possam frequentar com proveito só um dos semestres (à sua escolha) ou, querendo frequentar ambos, o possam fazer por qualquer ordem (isto é, ou começando pelo primeiro, ou pelo segundo).

Entretanto, e mesmo abstraindo de reajustamentos ou mudanças que vierem a ser impostas pelo próprio desenvolvimento da investigação e da reflexão epistemológica, um tal plano não se confunde — como já se referiu — com o programa concreto delineado para um determinado ano lectivo. De entre os diferentes tópicos indicados, só alguns poderão ser tratados mais aprofundadamente no respectivo semestre, dependendo o seu maior ou menor desenvolvimento do grau (licenciatura ou mestrado), do número de estudantes e da eficiência da sua participação (isto é, tratando-se da licenciatura, da maior ou menor margem para se trabalhar em regime de seminário ou «aulas práticas», que devem ocupar sensivelmente metade da carga horária semanal de 3 horas). Note-se, a propósito, que haverá a preocupação de orientar a participação

activa dos estudantes de modo a que os provenientes de outros departamentos (eventualmente sem qualquer formação especificamente musical) possam trabalhar em plano de igualdade com os inscritos em ciências musicais, o que significa não só a relativização dos critérios de «competência para compreender a música» como construtos ideológicos, mas também o desenvolvimento de formas de cooperação e de diálogo que favoreçam uma enriquecedora troca de experiências.

Orientação pedagógica e sistema de avaliação

Quanto a este ponto, parto do princípio de que uma verdadeira pedagogia científica ou, por outras palavras, o ensino universitário não consiste em ministrar conhecimentos aos estudantes, mas sim em fornecer-lhes instrumentos de conhecimento, o que supõe fomentar a sua (deles) autonomia crítica, encorajá-los a ensaiar, eles próprios, projectos de investigação e levá-los a sério como parceiros de discussão. Também por isso mesmo, os tópicos que a seguir se enunciam são eminentemente instáveis e pretendem, não «cobrir a matéria» relevante num campo de ensino e investigação, mas sim ilustrar e fazer exercitar instrumentos de pesquisa e elaboração teórica.

Os critérios de avaliação decorrem destes mesmos princípios. Embora não exclua, à partida, na licenciatura, a realização de testes de avaliação intercalares, privilegiarei, também aí, a avaliação contínua, baseada na participação activa dos estudantes nas «aulas práticas», analisando e discutindo textos, obras ou situações musicais, mormente a partir de recensões ou pequenos trabalhos que lhes forem distribuídos para apresentação oral. A prova principal será constituída, ou por um teste (escrito ou oral), ou, de preferência, por um trabalho escrito e sua discussão oral.

No mestrado será exigido, desde o início, o trabalho pessoal de pesquisa e reflexão dos estudantes em torno de tópicos concretos sustentados por uma selecção bibliográfica adequada e, naturalmente, compreendidos na temática global a tratar.

Dado que tanto o plano do primeiro semestre como o do segundo semestre (para o qual apresento, de momento, dois tópicos alternativos) são pensados de forma a permitir, simultaneamente, a sua adequação às exigências da licenciatura e/ou às exigências do mestrado, o que mudará, a este respeito, num caso ou noutro, é, pois, o tipo de orientação pedagógica, o grau de aprofundamento dos problemas e o grau de participação crítica e criativa exigida aos estudantes.

I Semestre: Introdução a uma sociologia da música

1. Introdução

1. 1. Ciências musicais e sociologia da música

Retrospectiva da sistematização das ciências musicais. A sociologia da música e a superação da dicotomia tradicional entre musicologia histórica e musicologia sistemática.

Bibliografia:

Adler (1985), Adorno (1932, 1938, 1962a), Bessler (1959), Blacking (1981, 1987), Bourdieu (1979, 1987), Braudel (1958), Burkitt (1991), Dahlhaus (1971; 1971a; 1974a; 1977; 1982), Dahlhaus e Eggebrecht (1985), De la Motte-Haber (1982), Engel (1990), Faltin e Reinecke (1973), Farnsworth (1950, 1969), Giannatasio (1992), Hanslick (1854), Kaden (1973; 1987; 1990; 1993; 1995a, 1995b), Karbusicky (1979), Kerman (1985), Kluge (1977), Knepler (1977; 1986), Lesure (1961), Luhmann (1980), Merriam (1964), Nattiez (1987), Reinecke (1971), Riethmüller (1985; 1988), Saussure (1916), Seeger (1951; 1970; 1977), Shepherd (1991), Stockmann (1972; 1975), Vieira de Carvalho (1984a; 1990c; 1991a), Wellek (1948), Wiora (1966), Wiora e Albrecht (1961).

1. 2. As ciências musicais como ciências sociais

Breve introdução ao pensamento sociológico e à teoria e método das ciências sociais. A crise do paradigma da ciência moderna e a reflexão sobre as tarefas da sociologia da música.

Bibliografia:

Adorno e Horkheimer (1944), Bachelard (1938), Bergeron e Bohlman (1992), Bourdieu, Chamboredon e Passeron (1968), Dickens e Fontana (1995), Ferreira de Almeida e Madureira Pinto (1975), Kaden (1984; 1995a), Santos Silva e

Madureira Pinto (1987), Sousa Santos (1989), Vieira de Carvalho (1991a; 1991b), Wallerstein et al. (1996).

1. 3. A sociologia da música em retrospectiva

1. 3. 1. A relevância do social na abordagem da problemática musical: alguns antecedentes históricos

Da «sociologia da música», de Aristóteles (Riethmüller, 1989) à crítica musical «sociológica» no século XVIII: Abade António da Costa, Rousseau, Burney, Grétry e Arteaga, entre outros (Kaden, 1995a; Sochor, 1980; Vieira de Carvalho, 1990e; 1993a).

Ópera, cultura musical e «crítica da cultura» em Portugal nos séculos XIX e XX. A incidência «sociológica» da crítica musical e músico-teatral de Eça de Queiroz. A «crítica da cultura» em Wagner e a sua recepção em Portugal. Lopes-Graça como «crítico da cultura» (Kaden, 1979; Vieira de Carvalho, 1984a; 1986d; 1988c; 1989e; 1991a; 1994a; 1996a).

1. 3. 2. Dos estudos pioneiros às posições em confronto na actualidade

A emergência da sociologia como disciplina científica e as suas repercussões na abordagem sociológica das artes em geral e da música em particular: Comte; Spencer; Marx e Engels; Durkheim; Taine; Tarde; Guyau; Veblen; Riegl; Simmel (entre outros) (Blaukopf, 1982). A sociologia das artes em Portugal: os estudos de «factos socioculturais» de J. A. França (1965; 1974; 1992).

Breve retrospectiva da sociologia da música. O estudo de Paul Bekker (1916) sobre a vida musical na Alemanha. A obra póstuma de Max Weber (1921): uma tentativa de teoria abrangente de incidência histórica e universal, a partir duma análise comparada dos processos de racionalização musical. A sociologia da música soviética desde os anos vinte (Assafiev, Lunatcharski e Jaworski) aos anos 70 e 80 (Zukerman, Sochor). Eisler (1931) e a relação entre nova música e novas

estruturas sociais. «A situação social da música», de Adorno (1932) e o desenvolvimento ulterior da sua sociologia da música. Confrontação com a corrente empírica desenvolvida desde o pós-guerra nos EUA e, mais tarde, na Europa, com Silbermann (1954; 1955; 1957) e Supicic (1971), voltados para os «factores sociais externos», «usos» e «funções» da música, compreendendo nomeadamente públicos, ligação a grupos sociais, estatuto social dos músicos. Farnsworth (1969) e a investigação empírica dos factores sociopsicológicos da recepção (Kaden, 1995a; Vieira de Carvalho, 1991a).

As posições restritivas ou cépticas de Kneif (1971) e Dahlhaus (1974a) quanto à viabilidade de uma sociologia da música.

A perspectiva sociológica na historiografia musical de Knepler (1977; 1986).

As contribuições mais recentes para uma discussão aprofundada da teoria e método duma sociologia da música: Rummenhöller (1978), Blaukopf (1982), Kaden (1984; 1993; 1995a), Leppert e McClary (1987), Dufourt e Fauquet (1987), Engel (1990), Shepherd (1991), McClary (1991), Hennion (1993).

Síntese: os aspectos respectivamente funcionais, socio-estruturais e simbólicos (ou semânticos) como temas preferenciais na tradição da sociologia da música (Kaden, 1995a).

Interacção e cooperação entre a sociologia da música e a sociologia das diferentes artes. Interacção e cooperação entre a sociologia da música e a etnomusicologia. Interacção e cooperação entre a sociologia da música e a história.

Bibliografia:

Adorno (1932; 1958; 1962), Arce (1974), Bastide (1977), Bekker (1916), Blacking (1969; 1981; 1987), Blaukopf (1982), Braun (1992), Dahlhaus (1974a), Dahlhaus e Mayer (1982), De la Motte-Haber e Dahlhaus (1982), Dawydow (1974), Dufourt e Fauquet (1987), Engel (1990), Farnsworth (1969), França (1965; 1974), Francastel (1968), Hennion (1993), Kaden (1979; 1984; 1993;

1995a), Karbusicky (1979), Kerman (1985), Kluge (1977), Kneif (1971; 1975), Knepler (1977; 1986), Leppert e McClary (1987), Lotman (1981), Marx (1844; 1939/49), Marx e Engels (1932), McClary (1991), Merriam (1964), Milner (1994), Reimann (1986), Riethmüller (1989), Rummenhüller (1978), Serravezza (1980), Shepherd (1991), Silbermann (1954; 1955: 1957), Sochor (1980), Stein (1985), Suppan (1984), Supicic (1971), Vieira de Carvalho (1984a; 1986d; 1988c; 1990c; 1990e; 1991a; 1993a; 1994a; 1995d; 1996), Weber (1921), Williams (1981), Wolf (1981).

2. Construção do objecto duma sociologia da música: sistemas sociais de comunicação musical

2. 1. A música como interacção sociocomunicativa

Crítica do etnocentrismo no estudo das culturas musicais. Crítica da historiografia da música «erudita» europeia e ciências musicais afins bem como das abordagens sócio-históricas ou sócio-empíricas da mesma que restringem o seu objecto ao campo institucional. Desconstrução do paradigma da autonomia estética que está na base da construção do objecto dessas disciplinas e que tende a separar a música (como «arte») da sua existência social.

Crítica dos conceitos *reificados* de obra musical, «obra-prima» ou «qualidade artística» e duma tradição de «análise musical» que os aceita e os sacraliza como construtos ideológicos, reproduzindo um discurso musical/musicológico essencialmente voltado para a música «erudita» como objecto de leitura impresso e auto-referencial.

O estudo da música «erudita» europeia e de outras manifestações musicais da música europeia na história e na actualidade como sistemas dinâmicos (em mudança ou sujeitos a mudança) de interacção sociocomunicativa e inseparáveis dos contextos (também em mudança, ou sujeitos a mudança) de criação/produção, mediação e recepção.

Assunção pela sociologia da música, assim entendida, duma vocação crítica e auto-reflexiva no âmbito das ciências musicais que contribua, em articulação com a etnomusicologia, para uma deslocação das práticas musicais (entendidas como práticas sociais) para o centro das abordagens a empreender pelas ciências musicais em geral, e que, deste modo, contribua também para transformar as disciplinas musicológicas em interlocutoras efectivas no diálogo interdisciplinar

com as outras ciências sociais e humanas, diálogo de que têm andado afastadas tanto como dos grandes debates teóricos que aquelas vêm protagonizando.

O conceito de sistema sociocomunicativo (material e dinâmico) na base da construção do objecto da disciplina e no qual a própria ideia pré-concebida de música como fenómeno essencialmente sonoro tem de ser problematizada (Blacking, 1981; Kaden, 1984; 1990; 1995a; 1995b; Merriam, 1964; Pinto, 1991; Vieira de Carvalho, 1991a).

2. 2. Conceito de sistema sociocomunicativo

A teoria de sistemas considerada, não numa acepção restritiva, que lhe atribui uma relevância meramente analítica, mas sim como teoria adequada ao estudo de sistemas realmente existentes (ou cuja existência é postulada) no mundo real: o conceito de sistema não como uma abstracção, mas sim como uma verificação (Kluge, 1977; Luhmann, 1984).

O sistema como conjunto de elementos inter-relacionados num contexto. Auto-referencialidade (faculdade de estabelecer relações consigo mesmo e de as diferenciar em relação ao meio) e auto-regulação (faculdade de estabilizar a estrutura ou dinamizar o processo de constituição, desenvolvimento ou transformação dessas relações, em interacção com o seu comportamento funcional).

A situação de *black box* (frequente na sociologia) como limitação à aproximação sistémica: limitação decorrente de formas de complexidade inacessíveis à análise e simulação científicas, desenvolvidas pelos sistemas analisados.

Comparatividade dos sistemas, na base da existência de diferentes tipos, mas excluindo analogias simplistas (por exemplo, sistema igual a máquina ou a organismo).

Conceito de elemento do sistema:

a) não como mera abstracção analítica, mas sim como unidade que o próprio sistema qualifica como seu elemento e que qualifica de uma determinada forma;

b) não como algo de substancial e ontológico, mas sim como uma unidade relacional que se constitui enquanto tal através do sistema. Relativização do conceito de elemento pela acentuação do conceito de relação e do valor «organizativo» desta (Luhmann, 1984).

Elaboração do conceito de sistema sociocomunicativo a partir da teoria da comunicação e da teoria de sistemas. Noções de *estrutura* (compreendendo os elementos constitutivos do sistema e as conexões ou interações entre eles), *função* (comportamento do sistema nas suas relações com o contexto ou meio) e *processo* (a dinâmica das transformações ou da mudança, nos planos estrutural e funcional).

Consideração plurifacetada, nesta base, das práticas e representações musicais bem como da sua articulação dinâmica com os mais variados contextos:

quem «usa» a música, isto é, quem a faz ou realiza, quem a transmite ou medeia, quem a recebe;

que música é «usada», quando, onde, de que maneira e porquê;

qual a sua relevância na constituição e reconstituição da vida social em contextos mais latos de actividade social e qual a relevância destes para a constituição e reconstituição da comunicação musical (que é também, e sempre, actividade social);

quais as suas relações com a economia, a política, o poder e a ideologia. O «acto político de despolitizar a música» (Bohlman, 1993).

Crítica de uma semiologia ou semiótica da música baseada no paradigma da linguística estrutural e na generalização deste às ciências sociais e humanas. Wittgenstein e o *linguistic turn*: o postulado segundo o qual «a *facticidade material* dos signos só chega a ter significação quando eles são usados na condução real de actividades sociais específicas» (Skupien, 1996). Necessidade de compreender o carácter relacional da significação no contexto das práticas sociais, o que vale tanto para a linguagem ordinária como, por extensão, para as artes em geral (Giddens, 1987).

Proposta de uma abordagem da música também baseada na mútua coordenação de *linguagem* e *praxis*. As configurações de sentido musical como configurações relacionais e mutáveis, sujeitas a processos de semantização, des-semantização e re-semantização inseparáveis tanto das estruturas e processos como dos contextos histórico-sociais da comunicação («interpenetração das dimensões estrutural, funcional e semântica» — Kaden, 1995a).

2. 3. Estruturas da comunicação musical

Conceito de sistema sociocomunicativo como sistema dinâmico. Ligação inextricável entre *estrutura* e *processo* (Kluge, 1977; Kaden 1984; Edwards e Jaros, 1994). Estruturas e funções da comunicação musical, como resultantes de *processos* em transformação (Merriam, 1964; Blacking, 1981).

Noções de conexão informacional, *medium* e retroacção. Representação, transmissão e decodificação. O comportamento do *medium* e o processo de significação. Estratégias de decodificação.

Diferenciações sistémicas (subsistemas) decorrentes do aumento da complexidade de um sistema. Consideração dos subsistemas da produção, mediação e recepção. Distinção entre emissor e fontes de informação e sua relevância nos processos de comunicação musical. O «sujeito de enunciação» musical tanto ou mais do que noutros processos comunicacionais como «situação de interferência» ou «sede de

uma pluralidade de trocas e percepções» (M. Serres, cit. por Duarte Rodrigues, 1990). Representação do «eu» e designação.

Cooperação e divisão do trabalho. Assimetrias nas relações de comunicação. Estruturas de representação (*Darbietungsmusik*) e estruturas de participação (*Umgangsmusik*) (Besseler, 1959). Aumento e redução da complexidade. Redução da complexidade através de operações de selecção. Estruturas de retroacção como processos dinâmicos e complexos de auto-regulação (Kaden, 1984).

Processos entrópicos e negentrópicos nos sistemas de comunicação musical como sistemas abertos (p. ex., modelo de ópera como *exibição do eu* em retroacção cumulativa, modelo de ópera em Bayreuth, modelo épico de teatro musical de Stravinsky ou Brecht).

Crítica da reificação da obra e da *performance* como mera reprodução (Kaden, 1984; Phelan, 1993; Dusman, 1994).

A problematização do autor/intérprete na indagação do que é suposto serem representações do «eu». O corte com a perspectiva «intencionalista». Importância do lado inconsciente das práticas musicais no processo de comunicação. O «factor semiótico» no comportamento dos receptores (Bourdieu, 1979; Lotman, 1981) e o carácter situacional da experiência musical (Blacking, 1969).

A «comunicação sem signo» (Duarte Rodrigues, 1990) como uma das modalidades privilegiadas da comunicação musical (Kaden, 1984) ou até da comunicação artística em geral (Luhmann, 1996).

2. 4. Funções da comunicação musical

Distinção entre sistema e meio (ou contexto). Orientação estrutural (e não apenas ocasional, ou adaptativa) do sistema para com o seu meio (inexistência de sistema sem meio), através da constituição e conservação de uma diferença relativamente

a este, e utilizando os seus limites ou fronteiras para regular essa diferença, considerada «a premissa funcional de operações auto-referenciais».

Distinção entre sistemas abertos e sistemas fechados, não como oposição, mas sim como uma relação de intensificação, respeitante ao grau de separação entre interdependências internas e interdependências entre sistema e meio (neste sentido, as fronteiras de um sistema tanto ligam, como separam o sistema do meio, através de operações de selecção).

Distinção entre o *meio de um sistema* e *sistemas dentro do meio desse sistema*. Distinção entre *relações de dependência entre sistema e meio* e *relações de dependência entre sistemas*. Necessidade de estudar as relações entre, por exemplo, dois sistemas dados em articulação com a dependência de ambos e a dependência das relações entre ambos relativamente ao meio que lhes é comum (Luhmann, 1984).

Distinção de *função* relativamente a *eficácia*. Função como relação entre o que actua de fora para dentro e o que actua de dentro para fora de um sistema. Estudo das funções da comunicação musical como estudo de sistemas sociocomunicativos musicais nas suas relações com contextos sociais mais abrangentes. Tendência simultaneamente para a autonomia (determinada pela auto-referencialidade e auto-regulação) e para a integração (tendência do sistema para se subsumir no contexto) — ambas essenciais aos processos dinâmicos de interacção entre sistema e contexto (Edwards e Jaros, 1994).

Diferentes tipos de interacção: «ressonância estrutural» (estruturas ou processos sistémicas de comunicação musical repercutindo — e repercutindo-se em — estruturas ou processos sistémicos contextuais) e «ressonância funcional» (sistema de comunicação musical como ritual) (Kaden, 1984).

Esboço de uma tipologia de funções. Problemática da «desfuncionalização» da música enquanto arte. Da «autonomia estética» (ao serviço da função educativa) à música como mercadoria.

A mediação entre as perspectivas micrológica e macrológica na análise da funcionalidade dos sistemas de comunicação musical.

2. 5. Elaboração de modelos e sua articulação com a pesquisa empírica

Introdução a algumas técnicas de produção e tratamento de dados. O modelo como hipótese teórica sobre a realidade, instância de controlo e ponto de partida de novas interrogações.

2. 6. Excurso: A «arte da sociedade» como sistema autopoietico (Luhmann, 1996)

A substituição do conceito de estratificação social pelo conceito de diferenciação funcional. Unidade da sociedade concebida na base, não de exigências ético-políticas, mas sim de comparatividade das diferentes funções e modos operativos dos sistemas (ou subsistemas) que a constituem (religião, economia, ciência, arte, relações íntimas, política). Modo operativo comum: comunicação. Condições de formação comuns: *autopoiesis* e encerramento operativo (*operative Schließung*).

A mudança do paradigma representacional para um paradigma construtivista da ciência (conhecimento como construção) e as suas implicações numa teoria social da arte. A distinção entre percepção e comunicação (a consciência não pode comunicar e a comunicação não pode perceber), postulando a dissolução do sujeito e a definição da consciência como modo operativo dos sistemas psíquicos (ainda que reconhecendo, com Freud, que só uma pequena parte das operações da consciência pode ser introspectivamente controlada).

A combinação entre auto-referência (*Selbstreferenz*) e referência exterior (*Fremdreferenz*) pelos «sistemas de consciência», que, operando como sistemas fechados (indivíduos enquanto mónadas) processam as percepções e constituem a base (*Unterbau*) da comunicação.

A dissociação entre «transmissão de informação» e comunicação (esta também entendida como sistema autopoietico). A impossibilidade de a comunicação ser agente de percepções, ainda que as designe (o «meio» não invade o sistema).

O processo de comunicação como reprodução da *diferença* entre mensagem (auto-referência), informação (referência exterior) e compreensão (reaplicação) (conceitos que excluem qualquer referência psíquica directa).

A percepção, na arte, caracterizada pelo adiamento e a reflexão. Comunicação *sobre* arte e comunicação *através da* arte. A arte como conexão estrutural entre sistemas de consciência e sistemas de comunicação, a qual exclui enquanto tal o discurso ou linguagem falada (mesmo quando a linguagem falada se constitui em *medium* das obras de arte) e que dá origem a percepções sem finalidade (*zweckentfremden*): arte como um fim em si sem finalidade (*zwecklosen Selbstzweck*).

Reelaboração do conceito de forma como *diferença* (superando a questão do conteúdo) e de sentido como «articulação de diferença» (Deleuze), isto é, forma entendida como «pura auto-referência» (*reine Selbstreferenz* ou forma como fronteira ou *Grenze*) em oposição a uma abordagem semiótica (forma como signo que remete para um referente). Des-semantização do objecto artístico.

Supressão da diferença entre o papel de produtor e o de receptor, ambos considerados como *observadores* (*Beobachter*) da obra de arte.

Reconstrução do conceito de objecto (que deixa de ter no sujeito o seu oposto) e se define simplesmente pelo que o delimita de tudo o mais: obras de arte como objectos neste sentido.

O novo na arte como produto da diferenciação desta enquanto sistema autopoietico (reproduzindo-se e reproduzindo as suas condições de produção, sem participação do meio, isto é, de tudo o que é exterior ao sistema da arte).

Crítica da teoria da arte de Luhmann como sistema teórico totalizante, redutor da imensa variedade da experiência artística (e nomeadamente musical) ao paradigma de *um certo e determinado* sistema de comunicação bem delimitado social e historicamente. Relação com a teoria do «belo musical» de Hanslick (1854) e com a teoria da vanguarda musical dos anos cinquenta (Goeyvaerts, Boulez, Stockhausen): comunicação como sintonização de comportamentos centrada num objecto, isto é, como comunicação reificada (*verdinglichte Kommunikation* — Kaden, 1984).

A prioridade, na teoria da arte de Luhmann (tal como na sua teoria geral de sistemas sociais), do conceito de «conservação do sistema» (tomado da biologia) relativamente ao conceito de «mudança estrutural de sistemas de explicação» (*Strukturwandel der Deutungssysteme*) incidindo sobre mundividências e tradições culturais — conceito, este sim, necessariamente prioritário numa teoria de sistemas sociais que não abdique duma teoria dos sistemas de interpretação enquanto teoria crítica das ideologias (Habermas, 1971).

2. 7. Flexibilidade e produtividade da teoria de sistemas na sua interrelação com outras abordagens sociológicas

Diálogo da teoria de sistemas (ela própria como *sistema aberto* de análise dos processos sociais) — precisamente na medida em verifica e analisa os sistemas de comunicação musical nos seus respectivos contextos e na sua dinâmica de mudança — com outras abordagens teóricas (outros sistemas de análise dos processos sociais), designadamente:

- a) a sociologia figuracional de Elias;
- b) a sociologia de Pierre Bourdieu;
- c) a teoria crítica de Habermas;
- d) a teoria crítica de Adorno;

e) a teoria crítica de Benjamin;

f) a teoria da recepção;

h) a teoria feminista;

i) a chamada teoria pós-moderna.

Neste sentido, emergência da teoria de sistemas como teoria mediadora, susceptível de incorporar, articular e modelar as relações entre diferentes perspectivas teóricas de abordagem dos processos musicais como processos sociais. Homologia entre o carácter relacional da teoria de sistemas e o carácter relacional dos processos que verifica e analisa.

Bibliografia:

Adorno (1938; 1958; 1962a), Agawu (1991), Attali (1977), Bertaux e Laroche-Bouvy (1981), Blacking (1969; 1977; 1980; 1984; 1985), Bohlman (1993), Boon, Noullex e Mommen (1990), Besseler (1959), Bierwisch (1978), Borio e Garda (1989), Bourdieu (1992), Carpenter (1967), Carpitella et al. (1987), Clark e Ford (1981), Collins (1985), «Composition et perception» (1989), Da Silva, Blasi e Dees (1984), De Natale (1978), Duarte Rodrigues (1990), Dunn (1983), Dusman (1994), Eco (1962; 1973), Elias (1989), Faltin (1981), Faltin e Reinecke (1973), Georgescu e Georgescu (1990), Giddens (1987), Habermas (1962; 1971; 1981), Heister (1983), Jauß (1967; 1977), Jenne (1977), Jiranek (1979), Kaden (1973; 1981; 1984; 1987; 1990; 1993; 1995a; 1995b), Karbusicky (1986, 1990), Knepler (1977; 1986), Lange (1987), Lotman (1981), Luhmann (1984), Mauser (1993b), Meyer-Eppler (1962), Monelle (1992), Nattiez (1987; 1990), Nattiez et al. (1986), Phelan (1993), Pinto (1991), Pride e Holmes (1972), Raes (1974), Rotter (1985), Rummenhöller (1978), Schneider (1980), Skupien (1996), Doris Stockmann (1969; 1979; 1981), Tarasti (1994), Vieira de Carvalho (1984a; 1986c; 1990c; 1991a; 1993a; 1995c), Volek (1981), Witten e Conklin (1990).

3. Introdução à teoria da civilização de Norbert Elias

3. 1. As raízes da teoria de Elias

Über den Prozeß der Zivilisation (1939) como aparente resposta a um apelo de Freud (1932): integração da psicanálise numa teoria sociológica abrangente, preenchendo a «lacuna» deixada em aberto por Marx. Ponto de partida da investigação: sociogénese e psicogénese das transformações de comportamento (ou *maneiras*) das camadas superiores seculares do Ocidente. Referência a outros contributos para uma «sociologia das emoções» (Schumann e Stimmer, 1987).

3. 2. Controlo emocional e exercício do poder

Civilização e cultura. A história das maneiras. A curva do processo civilizacional. Dominância de forças centrífugas (Antiguidade-Feudalismo) ou de forças centrípetas (processos de centralização do poder e formação do Estado).

A sociedade da corte. Os mecanismos de monopólio do poder: da esfera privada à esfera pública. A *previdência* (agir de acordo com um plano) e a internalização dos constrangimentos sociais (do constrangimento exterior ao autocontrolo). Refinamento de maneiras (*civilité*) nas camadas superiores como função da pressão exercida pelas classes inferiores.

A circulação de modelos ou a dinâmica de contraste e igualização. Processos de civilização democráticos. Tecnicização e civilização.

3. 3. Relações entre «estabelecidos» e *outsiders*

O conceito de poder como atributo polimórfico, gerado figuracionalmente, de todas as interdependências sociais. Estilos de vida, não como tradições estáticas e isoladas, mas sim como *figurações* ou processos de interacção dinâmicos, decorrentes do *balanço de poder* entre camadas sociais.

A estigmatização do *outsider* como função da assimetria no monopólio do poder. Verificação do modelo nos planos microcósmico (p. ex. uma comunidade local, um domínio de actividade, a história de uma profissão) e macrocósmico (p. ex.: huguenotes em França; judeus e cristãos novos em Portugal, nos séculos XVI-XVIII, ou na Alemanha, durante o nazismo; imigrantes do «terceiro mundo» na UEO). A problemática da emancipação (de trabalhadores, povos, etnias, mulheres, etc.) analisada a esta luz.

«Democratização funcional» e incremento de mecanismos de controlo recíproco entre grupos ou camadas sociais. Dialéctica entre diminuição de desigualdades e surto de novas desigualdades.

3. 4. Permissividade e «descontrolo controlado dos sentidos»

Processos de civilização e de descivilização. A onda de *informalização* de múltiplos aspectos da vida social nos anos 60 e 70, como comprovação (e não como invalidação) da teoria de Elias. A relação com *balanços de poder* entre homens e mulheres, e entre pais e filhos. O «descontrolo altamente controlado dos controlos emocionais» subjacente a uma crescente «permissividade».

3. 5. Relevância da teoria da civilização de Elias para uma sociologia da música

A importância da produção e recepção artísticas como objecto da pesquisa empírica de Elias e um dos pontos de partida para a sua sociologia relacional. Toda a música é contextual, mesmo a dos «génios»: *Mozart, sociologia de um génio*, o método de caso e a problemática da sociologia da criação artística.

Em torno de algumas teses de Elias:

a) sobre a sociogénese da lírica trovadoresca (da mudança das canções de gesta para o *Minnesang*) em relação com maneiras cortesões;

b) sobre o romantismo aristocrático em ligação com a concentração da nobreza na corte e a perda da ligação ao campo;

c) sobre a relação do percurso musical de Mozart com a sua mudança de *Amtskünstler* (artista-funcionário) para *freier Künstler* (artista livre).

Aprofundamento da discussão dos modelos de Elias na base da consideração de novos dados empíricos. Alguns exemplos:

a) do *dramma per musica* à *opera seria*, nas cortes do despotismo esclarecido;

b) a nova cultura músico-teatral burguesa emergente na segunda metade do século XVIII como modelo de civilização democrático alternativo ao da «sociedade da corte»;

c) a revisão do conceito de *maneirismo* em arte à luz da teoria de Elias (p. ex., a propósito da polifonia vocal enquanto *Umgangsmusik* na corte portuguesa de meados do século XVI);

d) a sociogénese do estilo galante na corte de João V e a reapreciação do perfil de Carlos Seixas;

e) retrospectiva do estatuto socioprofissional dos músicos portugueses, na perspectiva de diferentes *figurações* da relação entre «estabelecidos» e *outsiders*.

Bibliografia:

Arnason (1987), Balet e Gerhard (1936), Bogner (1987; 1992), Cacciola (1991), Dunning (1987), Elias (1939; 1969; 1987a; 1987b; 1987c; 1989; 1991; 1995), Featherstone (1987), Ferber (1984), Freud (1932), Goudsblom (1984a; 1984b), Gleichmann et al. (1977; 1984), Hamel (1992), Kaden (1993), Knepler (1991), Kuzmics (1987; 1991), Marx (1844), Mennell (1989), Rupp (1992), Robertson (1992), Schumann e Stimmer (1987), Vieira de Carvalho (1991d; 1993a; 1993b;

1994a; 1995a; 1995b; 1995c; 1995d; 1995f; 1995g), Wouters (1977; 1986; 1992), Wowinckel (1987).

4. Introdução à sociologia de Pierre Bourdieu

4. 1. Estilo de vida e estratégias de distinção

A revisão do conceito tradicional de «classe social»:

- a) através da introdução do conceito de «capital cultural»;
- b) através da substituição do conceito de «consciência de classe» pelo conceito de *habitus*;
- c) através da consideração auto-reflexiva da sociologia (como sociologia do saber).

A cultura como *medium* de reprodução da desigualdade social. O *estilo de vida* como sistema de significação. Signos integrativos e signos distintivos (aumento do seu *valor semiótico* na razão inversa do *valor utilitário* dos objectos que representam).

Recepção em Bourdieu de alguns aspectos da sociologia relacional de Elias.

4. 2. Os conceitos de *habitus*, *campo* e *capital simbólico*

O *habitus* como sistema de disposições socializadas, culturais, que assegura a mediação entre o indivíduo e o seu meio social, levando-o a adoptar certos comportamentos, aparência e gostos. O alcance dessa mediação na reconstrução do conceito de classe social, que deixa de ser referido directamente à posição do indivíduo perante as forças produtivas. A «socialização primária» na família na origem do *habitus*, conceptualizado como um processo dinâmico de adaptação.

A caracterização do *habitus*, por um lado, como «inconsciente de classe colectivo» — por oposição ao conceito de «consciência de classe» — (Eder, 1989b), e, por outro lado, simultaneamente como «estrutura individual (no sentido em que consiste nas disposições de uma pessoa singular)» e como «estrutura social» («dinamicamente relacionada com outras disposições no campo das relações sociais»), interpretando assim «situações e acções individuais em relação com predisposições e tradições de grupo» e fornecendo «um interface adaptacional através do qual o indivíduo pode enfrentar um mundo da vida complexo» (Olson, 1995). Articulação do conceito de *habitus* com a teoria da recepção.

A extensão do conceito de *capital* e de *lei de acumulação de capital* a outras esferas para além da económica: as noções de *capital social*, *capital cultural* («incorporado», «objectivado» e «institucionalizado») e *capital simbólico* (como qualidade «natural» do seu possuidor).

A diferenciação de *campos* e a luta pelo *poder simbólico*, definido como conjugação de várias formas de poder (económico, político ou cultural) que permite, de uma forma «disfarçada» (isto é, «natural»), a reprodução, de geração em geração, dos mecanismos de dominação social. A hegemonia de grupo ou de classe e a *doxa* (definição «natural» da «realidade objectiva»). As espécies de capital como «poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado».

A re-produção de *habitus* e a *interacção simbólica* na base da teoria do poder de Bourdieu. A síntese entre Bourdieu e Foucault proposta por Olson (1995): internalização do poder através da formação duma compreensão *dóxica* do próprio eu e do seu lugar no mundo social (*subjectificação*); adopção de técnicas de conformação do comportamento segundo a *doxa* (*objectificação*).

4. 3. As «regras da arte»

As três fases do *campo* artístico:

- 1) a conquista da autonomia ou «fase crítica»;
- 2) a emergência de uma estrutura dualista: oposição entre subcampos (o da «produção pura» e o da «grande produção») e, dentro de cada subcampo, entre «novos» e «já consagrados» (*outsiders* e «estabelecidos», na terminologia de Elias);
- 3) o mercado de bens simbólicos (com as suas duas lógicas económicas: capital simbólico e «ciclo de produção longo» *versus* capital económico e «ciclo de produção curto»).

A «invenção do intelectual» ou a repercussão da autonomia do campo artístico no campo do poder.

4. 4. A teoria da «institucionalização da anomia» e da «génese de uma estética pura»

A «construção social de um campo artístico autónomo». A génese de um novo «modo de percepção» que situa o princípio da criação artística na representação e não na coisa representada.

A arte que se auto-tematiza ou *l'art pour l'art* (Baudelaire, Flaubert) contra a arte que se dissimula no «acabado», isto é, contra a «estética do conteúdo» ou a *legibilidade*, consagradas pela tradição académica burguesa desde a *Aufklärung* e também inerentes à alternativa da «arte social».

A formação de um *campo* de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística, rompendo com o *nomos* académico e o «monopólio estatal da produção de produtores».

O *habitus* culto e o campo artístico na origem da «génese de uma estética pura». Recondução da estética filosófica à história social do campo e à sociologia das

condições de constituição da atitude estética, em oposição à concepção kantiana do estético como esfera duma íntima *Gemeinschaft* partilhada por todos os indivíduos (unidade destes com base na subjectividade) (Eagleton, 1990).

4. 5. Relevância dos instrumentos teóricos de Bourdieu para uma sociologia da música

O papel fundamental do *habitus* musical na caracterização dos estilos de vida e nas estratégias de distinção. A construção social do campo autónomo da música:

- a) antecedentes (remontando, como nas outras artes, ao Renascimento);
- b) a *Aufklärung* e a emergência da sala de concertos como lugar de realização da música autónoma;
- c) o processo de des-semanticização: da «música absoluta» à música como *Selbstzweck* ou «fim em si» (Hanslick);
- d) a dissolução do sistema tonal ou a institucionalização da anomia.

As três fases do campo musical (semelhantes às do campo artístico em geral). A relevância do *habitus* e das diferentes espécies de *capital* na luta pelo *poder simbólico* no campo musical. O «génio» e o «talento» artísticos (como qualidades «naturais» ou «inatas») vistos a esta luz.

As contradições entre *capital artístico* e *capital social* na formação do *poder simbólico* no campo musical: os profissionais, os amadores ou fruidores e a «administração» das instituições musicais. A persistência secular, em Portugal, no campo da música, do primado do *capital social* sobre o *capital artístico-profissional*.

Bibliografia:

Bourdieu (1979; 1987; 1989; 1992), Bouveresse (1995), Chauviré (1995), Claessens (1989), Eder (1989a; 1989b; 1989c), Eagleton (1990), Fowler (1994), Giegel (1989), Heister (1983), Hennion (1993), Hradil (1989), Janning (1991), Kingsbury (1988), Leppert e McClary (1987), Miller (1989), Monteiro (1990), Olson (1995), Pels (1995), Taylor (1995), Schorske (1995), Vieira de Carvalho (1984; 1989a; 1989b), Wacquant (1993a; 1993b).

5. Introdução à teoria crítica de Jürgen Habermas

5. 1. O conceito de esfera pública ou espaço público

As origens: a Grécia clássica e a distinção entre *polis* (vida pública) e *oikos* (vida privada). As transformações da esfera pública (*Öffentlichkeit*) no Ocidente.

Esfera pública representativa (*repräsentative Öffentlichkeit*) como atributo do *status* régio ou senhorial: sua culminância na «sociedade da corte» dos séculos XV e XVI. Articulação com a categoria da *civilité*, de Elias.

O desenvolvimento do capitalismo mercantil, a emergência do Estado e o concomitante desenvolvimento duma «sociedade civil» como domínio de relações económicas *privatizadas*, estabelecidas sob a égide da autoridade pública. O aparecimento duma nova esfera pública (esfera pública burguesa, *bürgerliche Öffentlichkeit*), contraposta à do Estado e constituída por indivíduos privados ou cidadãos que recorrem ao *uso público da razão* para dialogarem sobre a organização do Estado e da «sociedade civil». O papel da imprensa periódica e de novos centros de sociabilidade (p. ex. salões e cafés) no desenvolvimento da esfera pública burguesa (desde fins do século XVII). A emergência de uma *opinião pública iluminada* e a sua influência em transformações institucionais.

A problemática da conflitualidade entre esfera pública *burguesa* e a chamada esfera pública *plebeia*. O ulterior declínio da esfera pública burguesa, em consequência da «refeudalização da esfera pública» operada pelos *mass media* e pelas novas estratégias publicitárias (*Werbung*). O «esvaziamento da

sociabilidade concreta» com a transferência das «funções conviviais» do espaço público para a esfera privada. Conversão do espaço público num «território anónimo, de ninguém» e «desnudamento da esfera privada» (Duarte Rodrigues, 1990).

Transformação da «sociedade civil» em «sociedade de consumo». A *opinião pública* como ficção legal, sem correspondência no plano social-psicológico, e a crescente *despolitização* da população (à qual volta a ser reservada uma competência meramente aclamatória). A concepção *dialógica* da esfera pública e o carácter *desespacializado* e *não-dialógico* dos *mass media* (Thompson, 1993).

5. 2. A teoria da acção comunicativa

A evolução das sociedades no Ocidente na reconstrução de Habermas. As origens: divisão do trabalho e estruturas de solidariedade. A «integração sistémica» e o desenvolvimento de mecanismos de regulação (p. ex. dinheiro e burocracia).

A «integração social», decorrente da acção comunicativa e regida por normas e valores: uma teoria política baseada na possibilidade do consenso racional. A modernidade (iniciada no século XVIII) e a crescente des-conexão (*Entkoppelung*) de «sistema» e «mundo da vida» (*Lebenswelt*), ligada a uma crescente diferenciação de subsistemas (no capitalismo e no socialismo burocrático).

Oposição entre a «racionalidade instrumental» ou «utilitária», que rege o «sistema», e a «racionalidade sociocomunicativa», postulando «uma noção de racionalidade que pode ser usada de modo crítico» (Habermas, 1988), baseada noutras formas de integração intersubjectiva recíproca (tendendo à «situação ideal do discurso»). O poder e o dinheiro como mecanismos de coordenação da acção na modernidade em substituição da linguagem.

A necessidade de encontrar um novo equilíbrio que ponha fim à «colonização» do «mundo da vida» pelo «sistema»; que resulte de instituições criadas pelo «mundo da vida» em ordem a limitar a dinâmica do «sistema»; e que, neste sentido, constitua um real «progresso» (Habermas, 1981; 1988).

5. 3. O projecto inacabado da modernidade

Diferença entre «modernidade» estética (que cria para si o seu próprio classicismo) e «moda» (que passa, por pertencer ao passado). O conceito de vanguarda, como metáfora (tomada da esfera militar) de exploração de um terreno desconhecido. A «energia anti-tradicionalista» do modernismo como movimento que se nega a si próprio. A remissão para a filosofia da história de Walter Benjamin (1940).

A crítica ao pensamento neo-conservador de Bell e Gehlen, adversários da *adversary culture* (tese da incompatibilidade entre o ideal modernista de plena realização pessoal e as exigências da racionalidade capitalista). Neo-populismo e modernização técnico-administrativa.

Diferenciação (operada pela *Aufklärung*) de esferas de valores com leis próprias (ciência, moral e direito, arte autónoma) contra *différance* pós-modernista, entendida como «desdiferenciação prematura», que acaba por vedar à experiência individual os potenciais cognitivos das esferas da ética e da estética.

A arte e o potencial emancipatório do projecto da modernidade: interacção mediada entre necessidades não estéticas e desenvolvimento de uma reflexividade estética imanente. A importância desta separação das esferas segundo o enfoque de Adorno (1970) (excluindo uma descodificação «intencionalista» da arte).

A especificidade do estético como rotura com as convenções da percepção e da actividade finalizada (Kant); seu efeito na «orientação da existência» (os diferentes momentos remetem uns para o outros, não são compartimentos

estanques), incluindo a «apropriação da cultura dos peritos na perspectiva do mundo da vida» (Habermas, 1980).

Corrigir os «descaminhos» da modernidade, mas não renunciar a ela. Crítica da crítica desconstrucionista de Lyotard (dita anti-moderna) ao logocentrismo: a distinção entre racionalidade e «racionalidade instrumental» ou «utilitária»; a distinção entre *teoria* e *ideologia*. Exigência de uma instância racional de controlo da «verdade» *versus* «decisionismo irracionalista» e redução de toda a argumentação a mera retórica (sem dinâmica teórica interna das ciências, a criação de conhecimento não será explorável senão de forma meramente tecnológica) (Rorty, 1984).

A conexão entre avaliação e compreensão (postulada tanto quanto às condições da verdade como quanto às condições da comunicação) na base da teoria da interpretação. A ênfase na atitude performativa, de envolvimento (ainda que virtual) na acção comunicativa e situada em contextos de práticas (por oposição à ênfase num tipo de observador teórico não participante). Daí o pressuposto da pertença do cientista social ao «mundo da vida» que ele estuda, e a relativização, como mera diferença de grau, da distinção entre o conhecimento do cientista social e o de qualquer outro participante.

Superação das consequências relativistas do círculo hermenêutico, na medida em que a atitude performativa do intérprete implica não somente comparar as razões próprias com as alheias (identificá-las, numa interpretação contextual), mas também tomar posição quanto aos porquês ou justificações da sua validade (Bohman e Kelly, 1996; Habermas, 1995). Relação com a perspectiva «intracultural» recentemente advogada na etnomusicologia (Kubik, 1988).

Crítica da oposição redutora entre «arte» e «razão» e da «colonização estética» do «mundo da vida».

5. 4. Relevância da teoria crítica de Habermas para uma sociologia da música

Hipóteses de trabalho a considerar, entre outras possíveis, quanto à caracterização, diferenciação e desenvolvimento de estratégias sociocomunicativas musicais e músico-teatrais em função dos diferentes conceitos de esfera pública e esfera privada:

a) a articulação da esfera pública representativa com a música religiosa, sob o absolutismo (p. ex. na corte de João V), ou com a *opera seria*, sob o despotismo esclarecido (p. ex. na corte de José I);

b) o desenvolvimento de formas de *Umgangsmusik* ou «música de participação» instrumental (p. ex. através dos *collegia musica*) e a sua posterior transformação em formas de *Darbietungsmusik* ou «música de espectáculo» em salas públicas, como parte integrante do desenvolvimento da esfera pública burguesa (numa estratégia oposta tanto a práticas musicais típicas da esfera pública representativa como a práticas musicais típicas da esfera pública plebeia);

c) a repercussão do carácter dialógico da esfera pública burguesa nas transformações da composição e execução musicais, dos géneros, dos estilos (p. ex., consciência do eu e emergência do estilo *empfindsam* na Alemanha), das instituições músico-teatrais e do próprio estatuto socioprofissional dos músicos;

d) a coexistência, na ópera do século XVIII, de quatro sistemas sociocomunicativos perfeitamente diferenciados em correspondência com as referidas três esferas públicas e com a esfera privada (neste caso, da gente da corte);

e) a problematização do desenvolvimento histórico de diferentes manifestações da cultura musical em Portugal debaixo do ponto de vista da sua articulação com a génese e dinâmica de desenvolvimento de uma esfera pública burguesa.

Em relação com a teoria da acção comunicativa:

a) discussão da problemática da «colonização» do «mundo da vida» pelo «sistema», p. ex., a propósito da crise de certas instituições (orquestras, óperas nacionais) que floresceram com o desenvolvimento da esfera pública burguesa;

b) discussão da *qualidade* da relação sociocomunicativa de diferentes manifestações musicais em função da sua dinâmica *dialógica* ou *potencial comunicativo emancipatório* (discussão de grande pertinência na avaliação das opções de política cultural, quer de um Estado democrático moderno, quer de instituições de utilidade pública, fundações e mecenas);

c) discussão da tese da separação entre «sistema» e «mundo da vida» e suas repercussões musicais a partir de uma leitura crítica (habermasiana) do modelo dos «dois mundos» proposto por Eggebrecht (1995; cit. in Kaden, 1995b) e da comparação com situações de culturas tradicionais referidas por Kaden (1995b) em que tal modelo não tem aplicação (onde a comunicação/acção musical também é uma «realidade» inserida no «mundo da vida»).

Quanto ao projecto da modernidade:

a) caracterização do projecto da modernidade musical em articulação com a teoria da vanguarda e com a discussão das alternativas ditas pós-modernas;

b) música e «estetização da política» ou, num sentido mais geral, indagação da dimensão musical na «colonização estética» do «mundo da vida» (estetização musical do quotidiano como alienação).

Bibliografia:

Balet e Gerhard (1936), Benjamin (1936), Bessler (1959), Bohman e Kelly (1996), Bürger (1974), Burkitt (1991), Calhoun (1992), Cooke (1994), Duarte Rodrigues (1990), Habermas (1962; 1970a; 1970b; 1980; 1981; 1984; 1985a; 1985b; 1988; 1995), Havlová (1982), Heath (1995), Heister (1983), Jay (1991), Kaden (1984), Kubik (1988), Luhmann (1980; 1984), Maróthy (1974), Marques (1987), Rorty (1984), Scherer (1988), Schleuning (1984), Scott (1989),

Thompson (1990; 1993), Marsh (1995), Vieira de Carvalho (1984; 1987; 1990b; 1993a; 1993b; 1994a; 1995a; 1995b; 1995c; 1995d), Welsch (1989a).

6. Introdução à teoria crítica e à sociologia da música de Adorno

6. 1. Dialéctica do esclarecimento

A leitura da *Odisseia* de Homero, por Adorno e Horkheimer, na *Dialektik der Aufklärung* (1944), como subversão da oposição radical entre *razão* e *mito* postulada pela *Aufklärung* (iluminismo ou esclarecimento). A entronização da *razão enquanto mito* pelos sistemas políticos modernos.

O paralelo entre a troca de mercadorias no capitalismo actual e a prática arcaica do sacrifício. O relativismo inerente à noção de equivalência e a desmistificação da troca como mecanismo «natural». A «novidade» e o «fetichismo» da «imagem de marca» como «incorporações do arcaico» («fantasmagorias») na modernidade capitalista.

A dominação da natureza exterior (não-humana) na origem da dominação ou controlo da natureza interior (humana) e do próprio mundo social. A perda da liberdade num mundo excessivamente tecnicizado e racionalizado: auto-repressão e repressão dos outros como preço a pagar pela dominação da natureza.

A iminência da destruição, pela *Aufklärung*, da civilização que a *Aufklärung* ajudou a criar. Anti-semitismo, fascismo, capitalismo monopolista, como manifestações da razão que se nega a si própria. A crítica do progresso baseado na síntese entre *razão utilitária* e capitalismo: equivalência entre civilização moderna e barbárie.

A ciência como nova forma de desumanização, reproduzindo, com a razão utilitária, formas de obediência cega e de culto a «poderes superiores» outrora próprias da religião.

Uma teoria dialéctica da modernidade: a racionalidade que redundava em irracionalidade social; os ideais de esclarecimento que redundam em decepção; a liberdade que se transforma em dominação, e o progresso, em regressão; a razão que se torna «totalitária», reprimindo formas de pensamento e de busca de verdade e validade que escapam ou tentam escapar a essa lógica totalizante. Consequentemente (e em oposição à teoria marxista da revolução «como locomotiva da história») a caracterização do sistema capitalista como um «sistema estável de produção de mercadorias e de exploração», que se auto-reproduz sem permitir qualquer oposição significativa (teoria da revolução torna-se ideal utópico) (Best e Kellner, 1991).

Relação com a crítica da modernidade em Foucault (Milchman e Rosenberg, 1996) e com a filosofia da história de Walter Benjamin (1940).

A tentativa de Adorno e Horkheimer de salvar e ao mesmo tempo desconstruir o pensamento iluminado ou esclarecido: paralelo com a própria estrutura fragmentária e dialógica da obra, oposta à dos sistemas teóricos totalizantes que critica e visando a «mediação» (*Vermittlung*) entre unidade e pluralidade, poder individual e poder integrativo do sistema, teoria total e teoria local (Rocco, 1995).

A crítica feminista e a extensão das teses de Adorno e Horkheimer às relações entre géneros (*gender*), dada a privação da mulher da experiência de poder, identidade e desejo (Mills, 1987).

6. 2. Arte e filosofia: do conhecimento do real ao conhecimento social do real

Minima moralia (1945) de Adorno ou «pensar em fragmentos» (*alles gleich nah zum Mittelpunkt*) numa situação de «fragmentação da existência». A crítica explícita de Adorno (desde os anos 30) às «grandes narrativas» na filosofia. A situação histórica e a necessidade de romper com a tradição continuada por Hegel, dando atenção ao «não-conceptual», ao «singular» e ao «particular»; privilegiando o «heterogéneo», em vez de o reduzir a «categorias pré-fabricadas» ou a um «mínimo de proposições».

A dialéctica entre «identidade» e «não-identidade», preservando a diferença entre o «pensamento» e os seus «objectos». A inviabilidade de um conhecimento filosófico da totalidade, da conceptualização da totalidade do ser, que só se apresenta em «traços» e «ruínas».

O carácter ilusório de qualquer tentativa de apresentar a realidade ou ordem existente como verdadeira e justa (seja por via da razão, seja da intuição, ou de outros modos).

A tarefa da filosofia:

- a) construir figuras e imagens, formando constelações que iluminem aspectos da «realidade não intencional»;
- b) a interpretação dessas constelações criadas para iluminar o seu objecto.

A influência da abordagem estética em Adorno, embora sem «estetização da filosofia». O elemento estético na filosofia e a dimensão cognitiva na arte. A construção de ideias «em torno das quais os elementos do existente cristalizem como conhecimento» (mediando o particular e o geral, a parte e o todo, o singular e o colectivo) como objectivo do método dialéctico numa filosofia que, tal como a arte, tem a tarefa não só de iluminar, mas também de transformar o mundo. O carácter dúplice, desconstrutivo e reconstrutivo, da arte e da filosofia, ambas consideradas fontes de conhecimento crítico e cuja tarefa é transformar o «conhecimento do real» em «conhecimento social do real» (não como veículo de qualquer «verdade universal», mas antes relativo a constelações específicas de fenómenos e na perspectiva de forças sociais determinadas).

A prática da análise histórico-social concreta (p. ex. da estrutura da mercadoria), contra as categorias atemporais vazias da filosofia tradicional. O carácter experimental duma indagação que assenta numa síntese de filosofia, arte e ciências sociais.

A crítica do fundacionismo (p. ex. de Husserl), por excluir a mediação entre experiência/pensamento e linguagem, sociedade e uma série de relações e objectos sociais (sujeito mediado pelos seus objectos e inversamente). A caracterização do projecto fundacionista na perspectiva duma sociologia do conhecimento, como necessidade dos filósofos tardo-burgueses de compensar a sua alienação e insegurança através da «propriedade» que lhes pode fornecer o medium do conhecimento, e como via para a legitimação do princípio autoritário (*Führerprinzip*). As categorias universais denunciadas como «fetiches» conceptuais destinados a compensar a falta de universalidade dos objectos materiais, os quais, numa sociedade dividida, só estão à disposição das classes privilegiadas (enquanto qualquer um pode «possuir» os conceitos universais da «filosofia burguesa»).

A alteridade, a diferença, o não-idêntico, face à ilusória «universalidade do sujeito».

O momento desconstrutivo: pontos de contacto com o «pensamento pós-moderno», p. ex. de Derrida e Deleuze e Guattari. O momento reconstrutivo: busca duma alternativa numa subjectividade crítica e auto-reflexiva (Best e Kellner, 1991).

A consciência dos limites (e o repensar) do discurso filosófico tradicional quanto à crítica política em Adorno. Influência no pensamento feminista (Cornell, 1992).

6. 3. A «indústria cultural» e a teoria da negatividade da arte

O carácter antidemocrático da cultura de massas alimentada pela indústria cultural (*Kulturindustrie*): cultura de massas, não como entretenimento, mas sim como dominação; as solicitações dos «consumidores» não como causa (e desculpa), mas sim como parte do sistema. A indústria cultural como mecanismo de administração totalitária ou o fim da cultura como esfera autónoma.

A racionalização dos mecanismos de manipulação, conducente à liquidação do pensamento individual, da autonomia crítica e da liberdade das pessoas. A incorporação de *ideologia* nos produtos da indústria cultural (em contraste, por exemplo, com o pensamento crítico e o juízo informado suscitados pela tragédia na antiga Grécia). As estratégias de identificação geradas pela indústria da cultura: falsa identidade entre sociedade e indivíduo, em vez da imagem real duma sociedade dilacerada por conflitos e contradições.

O colapso da pluralidade e individualidade na *standardização*, isto é, na unicidade, uniformidade e anonimato. A penetração do processo de reificação em todos os planos da cultura. A crítica da racionalidade utilitária, a partir duma assimilação dialéctica das teses de Weber (1921): a não-funcionalidade (autonomia) como função da música (Kaden, 1995a).

A *autonomia da arte* como corolário da ênfase no individual e no local contra a integração no sistema totalizante. O poder *cognitivo* da arte (arte *autónoma* como *verdade*, designadamente quanto às contradições ainda não resolvidas no mundo real) em oposição à sua degradação em *falsa consciência* ou *ideologia*. O negativo na arte como «conceito relacional» e dialéctico, que incorpora o negado enquanto tal (enquanto *aufgehoben*) e desse modo intensifica a negação (*übersteigte Negation*) (Borio, 1993). A complexidade da estrutura de negação das composições «informais» (Adorno, 1961).

A arte *autêntica* ou arte de *vanguarda* como protesto radical (o *não-idêntico*), oposto à falsa reconciliação com a totalidade (de que a arte enquanto *ideologia* ou enquanto *mercadoria* destinada a proporcionar uma falsa experiência de *prazer* e de *beleza* se torna instrumento de integração): num mundo em que o consenso é produzido por manipulação, a arte autêntica só pode falar (ser «constitutiva de sentido») silenciando, isto é, negando a possibilidade de comunicação, e a experiência estética só pode sair da negação do paradigma tradicional do *prazer* e da *beleza*.

Crítica da subordinação da arte ao conceito «positivo» de ideologia nos países socialistas, como degradação assumida do pensamento à condição que nele outrora se criticava: pensamento idêntico a ideologia, isto é, reduzido a mera super-estrutura de interesses reais. Incompatibilidade entre arte (afirmativa e funcional) como ideologia e exigência de verdade na arte (decorrente do seu potencial de negatividade como arte «autónoma») (Adorno, 1953).

A nova música ou a inumanidade da arte que tem de superar a do mundo por causa do ser humano. A técnica artística na era da sua ausência de sentido: os choques do incompreensível que iluminam um mundo sem sentido; a beleza que se nega à aparência de beleza (Adorno, 1948).

O conceito de alegoria em Walter Benjamin (1928) e a radicalização da função cognitiva da arte na «nova música». O paradoxo da modernidade: com a linguagem falar contra a linguagem, com a música compor contra a música, na sociedade existir contra a sociedade (Bauer, 1995).

A crítica de Adorno (1956) ao «envelhecimento da nova música» e o seu apelo *vers une musique informelle* (Adorno, 1961), supondo nomeadamente uma atitude crítica no acto de compor e suscitando uma atitude crítica no acto de ouvir (Sabbe, 1993).

6. 4. Música como mercadoria e audição regressiva

A regressão do ouvinte resultante da reificação das relações de comunicação musical: o prazer momentâneo e de fachada, como pretexto para subtrair o ouvinte ao pensamento do todo e transformá-lo em mero comprador. Momentos parciais da recepção perdem a sua dimensão crítica ao mesmo tempo que se mostram incompatíveis com a constituição imanente da obra.

O equívoco da categoria do prazer estético, que sugere o prazer de gozar o que não pode ser gozado; enquanto a *promesse du bonheur* como definição da arte só pode ser encontrada lá onde se arrancar a máscara à falsa felicidade. Prazer que

carece da aparência estética não é senão aparência, enganando o fruidor sobre si próprio.

A invasão do banal que se estende ao todo social e se alastra a toda a música. A liquidação do indivíduo como característica do estado da música na era actual. A degradação da antiga música dita erudita a mera «mercadoria auditiva» (*Waren-Hören*) e a diluição efectiva de qualquer diferença significativa entre aquela e a música dita «ligeira». O alastramento do império do «fetiche» ou o princípio da grande estrela ou da vedeta (*star*) tornado totalitário (seja ela uma obra «clássica» extraída do Panteão dos *best-sellers*, uma cançoneta de êxito, ou um intérprete).

Retroacção do ouvinte, não à acção musical, mas sim ao êxito acumulado, comandado por editores e gestores dos *mass media*. Substituição do valor de uso (dos «objectos musicais») pelo valor de troca (assim transformado no verdadeiro objecto de prazer). A regressão do ouvir e a relação com a dinâmica da publicidade: o «fetiche» que oculta, do ouvinte, a música propriamente dita (Adorno, 1938).

A «música administrada» numa «sociedade totalmente administrada».

Incorporações do arcaico e fetichismo nas «novidades» da era moderna: a estrutura de *Darbietung* com retroacção fraca (no concerto) como «ritual sacrificial»; o culto dos maestros e intérpretes como réplica dos «cultos tribais fetichistas» que celebravam objectos ou entes sagrados (Best e Kellner, 1991); o privilégio social da assunção do corpo pelo maestro/intérprete (qual sacerdote dançando perante o altar) como manifestação real ou fictícia do «êxtase» que é vedado aos ouvintes (Kaden, 1995b).

Discussão do conceito de aura de Walter Benjamin (1936) e das «novas possibilidades» oferecidas pelo «ouvir regressivo» na era da reprodutibilidade técnica da música: ouvir regressivo não elimina o carácter aurático (aparência) da obra para favorecer a dimensão lúdica; conduz, não a progresso no desencantamento (*Fortschritt in der Entzauberung*), mas sim a reforço da aparência. Carácter ilusório das inovações técnicas da música de massas. A

música que se torna cómica (Irmãos Marx: *O Fantasma da Ópera*) pela contradição entre o esforço intensivo que ela exige e a sua total inutilidade.

A repulsa suscitada por Schoenberg e Webern, não por serem incompreendidos, mas antes por serem compreendidos bem demais. A sua música como configuração da ansiedade e da situação catastrófica que as outras mascaram, e o seu individualismo como porta-voz do que verdadeiramente importa à colectividade (Adorno, 1938).

A categoria estético-económica da «música ligeira» (*leichte Musik*), distinta de folclore e música de entretenimento (*U-Musik*):

a) subordinada à *racionalidade utilitária* de proporcionar um negócio rendoso (na publicidade, cinema, indústria pop, etc.);

b) caracterizada pela *sobredeterminação*, para não correr riscos quanto às elevadas taxas de consumo que há a esperar de um público à partida intelectualmente desprezado e que se trata de embotar cada vez mais (*dumme Musik*, «música estúpida, que estupidifica» — Eisler);

c) criando deste modo *standards* da música de massas («*standards* de normalidade») reproduzidos pela máquina «altamente racionalizada e altamente flexível» da indústria musical, desde as produtoras às estações de radiodifusão e televisão (a *star* transforma-se aqui em mero representante de um «complexo industrial») (Adorno e Horkheimer, 1944; Adorno, 1962a; Kaden 1995a).

6. 5. «Crítica da cultura» e tipos de comportamento do receptor

A «crítica da cultura» (*Kulturkritik*) em Adorno. Discussão da sua proposta de uma tipologia de ouvintes musicais:

a) o *ouvinte expert* (ouvinte completamente consciente dos processos musicais e a quem nada escapa: reconstrói na audição as relações de sentido; situa-se no

horizonte da lógica musical concreta, sediada na técnica; tipo não necessariamente «desacreditável» como produto de um processo social de alienação que redundaria numa «comunicação reificada» [Kaden, 1984]);

b) o *bom ouvinte* (não completamente consciente dos processos musicais, mas conhecedor, capaz de estabelecer relações de sentido e de fundamentar os seus juízos, em vez de se orientar por meras categorias de prestígio, por um gosto arbitrário ou pelo lado circense da execução; categoria ameaçada pela lógica do mercado e/ou pela degradação da esfera pública burguesa, que perde a sua competência dialógica em favor de uma competência meramente aclamatória [Habermas, 1962]);

c) o *consumidor culto* (*Bildungskonsument*) (respeitador da música como bem cultural, ora por snobismo, ora por convicção, insaciável na ida a concertos e sobretudo na colecção de discos, super-informado sobre compositores e intérpretes, capaz de identificar imediatamente o que ouve: obra ou intérprete; mas, atomista na recepção, indiferente à reconstrução do sentido musical, protagonista duma relação fetichista com a música: o que conta é o valor público do consumido; toma o meio, a técnica, como um fim em si; ideologicamente conservador e oriundo ou cooptado pela grande burguesia, exige «nível» ou «qualidade» e assume posições de poder na vida musical, reproduzindo um gosto reificado — que se julga equivocadamente superior ao da «indústria da cultura» — e, com ele, as *estratégias de distinção* [Bourdieu, 1979]);

d) o *ouvinte emocional* (o que corresponde ao *modelo de identificação* [Jauß, 1977] e se deixa facilmente conduzir [manipular] pelo efeito, sem nada saber ou querer saber da «coisa» à qual reage: reduz a uma projecção afectiva o afectivo que uma audição «adequada» ou não alienada necessariamente implica; tipo porventura maioritário, interclassista, «fácil de encontrar até mesmo em homens de negócios»);

e) o *ouvinte ressentido* (*Ressentiment-Hörer*) (representa o ideal de uma audição musical estática; despreza a vida musical oficial e refugia-se em épocas históricas

que julga a salvo da reificação, acabando, porém, por recair nos mesmos processos de reificação: fidelidade à obra e à praxis de execução de tempos recuados, como fim em si; defensor de uma nova uniformização contra diferenciação expressiva; representa a ansiedade pequeno-burguesa face à ameaça de proletarização [Adorno, 1951]);

f) o *expert de jazz* ou o *jazz-fan* (ouvinte do jazz «domesticado», com muitos aspectos comuns aos do ouvinte ressentido e cultivando o mesmo espírito de seita, mas ao contrário daquele não cultiva o ascético-sagrado contra o mimético);

f) o *ouvinte da música como passatempo* (o visado em primeiro lugar pela indústria da cultura, que ora se adapta a ele, ora o fabrica; música não é para ele produção de sentido, mas sim tão só estímulo sensorial: música como conforto e distração, ou «ouvir» como «fumar»; atitude desconcentrada; a ilusão de uma esfera privada onde se pode recuperar a identidade; coloca a «música ligeira» no topo das suas preferências radiofónicas; total ausência de crítica em relação ao que ouve);

g) o *ouvinte indiferente à música, não-musical* ou *anti-musical* (uma situação marginal, porventura decorrente, mais do que os outros tipos, da «socialização primária» na família).

Factores que condicionam os processos de audição radicados profundamente no social: separação entre trabalho manual e intelectual; entre arte elevada e arte vulgar; diferenciação educativa; impossibilidade de recta consciência num mundo falso, isto é, correspondência entre falsa consciência e reacções à música.

Cada um dos tipos considerado menos como uma variante social do que como representante de uma totalidade que é antagonista em si mesma. Neste sentido, cada um contém em si mesmo a saudade e a possibilidade de um comportamento musical verdadeiramente humano. Ao mesmo tempo, porém, comportamento musical adequado não se confunde com recta consciência: «Pode estar mais perto

da verdade quem olha pacificamente para o céu do que quem segue correctamente a *Eroica*».

Relação entre falhanço do ser humano perante a cultura, falhanço da cultura perante o ser humano e aquilo que «o mundo fez de ambos». Contradição entre liberdade em relação à arte e aquilo que o uso real dessa liberdade nos revela.

6. 6. Sujeito e sistema

O dogma de identidade da idade moderna. O desenvolvimento da ideia de unidade da pessoa em correspondência com uma euforia do progresso que atinge o seu ponto culminante (um ponto culminante da arte burguesa) com a aliança de *finalidade* e *ethos* no sinfonismo de Beethoven. O tempo centrado no sujeito, marcando também a evolução da música do *stile rappresentativo* até ao passado mais recente: o seu carácter de linguagem e expressivo, a dramaturgia teleológica das suas formas.

A crítica radical da subjectividade em Adorno e simultaneamente a sua resistência a uma dissolução defetista do momento subjectivo num mundo administrado que tende a suprimir o individual. Consequências do fim da idiomática expressiva na possibilidade da composição contemporânea. A rebelião contra o sujeito e a via para uma «música informal». A subjectividade como categoria histórica transitória: o fim da «subjectividade afirmativa» na música serial e pós-serial — em resposta a uma «expressão imediata da subjectividade» que se diluira em «vaidade, aparência e ideologia» (Adorno, 1961).

Da perda duma linguagem musical objectivamente pré-dada à contradição entre a necessidade de criar uma linguagem própria e a impossibilidade da recondução da linguagem (como algo exterior e portador da composição) à pura vontade do compositor. A dupla essência genética do carácter da música como linguagem: por um lado, sistemática e trans-subjectiva (embora aberta ao sujeito, na medida em que este tem o domínio racional do material natural); por outro lado, sub-estrutural ou tributária do pré-racional, mágico, mimético (cf. Du Bos, 1719, e

Batteux, 1746, cits. in: Vieira de Carvalho, 1995d; Knepler, 1977; 1986). A tendência à transformação da qualidade mimética em convenção e em expressão (por via da crescente subjectivização e psicologização), o que significa aniquilá-la através do domínio racional sobre ela exercido. Relação com o «manifesto expressionista» de Schoenberg em 1909 (Vieira de Carvalho, 1990c).

O confronto da música contemporânea com a aporia de — por tanto ter lutado por uma expressão pura, não-reificada, não-mediada — deixar de ser senhora da expressão. A interconexão de gesto expressivo, carácter de linguagem e marca subjectiva na música.

A relação entre o ideal científico da modernidade (o postulado segundo o qual a objectividade resulta da eliminação do sujeito) e o da nova música, que ao pretender emancipar-se da linguagem (usando alegadamente como modelo estruturas pré-linguísticas) «crê só ser possível fazer falar o ser quando o sujeito deixa de falar».

A factura como matriz do conteúdo de verdade (a forma como conteúdo sedimentado e modificado), em oposição tanto ao formalismo da hermenêutica tradicional como em oposição à teoria do reflexo (reduzora da estética à sociologia). A arte autêntica como recusa do próprio princípio de organização, isto é, como recusa do domínio sobre a natureza interior e exterior.

A crítica do «subjectivismo» e do «objectivismo» na composição musical. O pacto entre subjectivismo e reificação (como processos interdependentes) ou a semelhança entre a obra de arte integralmente organizada (aparência de organismo) e a «natureza brutal». Pelo contrário: arte de vanguarda como rebelião contra o ideal de construção orgânica da tradição aristotélica retomada por Kant.

A temporalidade da música como processo dinâmico (de mudança, do novo). A crítica da composição «totalitária» (objectivismo que exclui o sujeito) quer por via do serialismo, quer do princípio aleatório (Bauer, 1995); ou seja: crítica da composição como *autopoiesis* (Vieira de Carvalho, 1994c; 1995e; 1995i).

A reificação/desespirtualização da música (p. ex. em Stravinsky) em relação com o calculismo do *homo oeconomicus* da modernidade, que exclui da experiência estética o momento da compaixão («impassibilidade» versus «expressão»; autoconservação como autodissolução numa humanidade totalmente administrada). A «restauração do arcaico» como identificação latente com o carácter autoritário-populista ou *völkisch* da sociedade burguesa.

A crítica a uma sociologia empírica (Silbermann, 1954; 1955; 1957) que se furta à análise da arte propriamente dita (Adorno, 1967; 1994a).

6. 7. Composição musical e crítica imanente

O conceito de material como «categoria interdisciplinar», «técnico-composicional, estética, histórico-filosófica e sociológica» (Dahlhaus, 1974b):

a) espírito sedimentado ou, por outras palavras, qualidades do som e das relações sonoras (incluindo os meios técnicos de produção, sistemas de afinação, etc.) culturalmente pré-formadas pelo trabalho humano (e não fornecidas pela natureza, como pretendia, p. ex., Hindemith);

b) sujeito a leis de movimento próprias (*Bewegungsgesetze*), mas com a mesma origem do processo social e sempre de novo marcado por este (o seu aparente *Selbstbewegung* desenrola-se como o movimento da sociedade, mesmo quando parecem divorciados um do outro).

O trabalho do compositor sobre o *material* como trabalho sobre a *sociedade*, na medida em que esta se tornou imanente àquele. O *movimento dialéctico do material*, resultante da tensão entre os imperativos decorrentes do estágio da *técnica* (como problema incontornável, em cada momento) e a autonomia e espontaneidade do compositor.

O conceito de material, como processo (histórico e social), em Adorno e a problemática do conceito de progresso estético: progresso, não com referência a tais ou tais obras, mas sim com referência à história sedimentada em figurações do material com as quais o compositor se depara (cabendo-lhe assimilar, por via delas, «o material no estágio mais avançado da sua dialéctica histórica»); progresso não no «espaço asséptico» do «puramente musical», mas antes na confrontação do material, por um lado, com o progresso tecnológico em geral e, por outro lado, com o progresso da economia de mercado (*Reizüberflutung*: inundação de atracções) (Schulz, 1993).

A consistência (ou «progressividade») da obra como:

- a) plena realização, na sua estrutura, da ideia motivadora;
- b) resposta adequada às solicitações históricas do material, resposta essa inseparável da própria ideia motivadora (carta a Krenek, cit. in Paddison, 1993; Adorno, 1962a).

Relação entre a música e as formas de pensar e de ouvir de cada época, no sentido de uma tomada de posição (na música), ou crítica, ou aclamatória. Para escapar à alienação da sociedade actual, só a «fuga para a frente», que não permite a repetição da mesma linguagem (Barthes) (Schulz, 1993).

Comparação com a teoria do material em Eisler (1931): mudança do material como mudança (historicamente necessária) da função da música na sociedade (Paddison, 1993).

Influência do processo de racionalização experimentado pela música europeia (Max Weber) no conceito de material de Adorno: a participação da música na *Aufklärung* e a intensificação da reflexão imanente (enquanto domínio sobre «o meramente natural»), isto é, da sua subjectivização e humanização, como condição da sua transformação em linguagem (*Sprachwerdung*). A dialéctica

sujeito-objecto e a crítica ao endeusamento do material, à fetichização do fabricado pelo ser humano como *Urphänomen* regido por «leis da natureza».

As duas faces do social na obra musical: tanto a sua configuração segundo a vontade dos mecenas ou as leis do mercado como a sua autonomia e lógica imanente. A autonomia do conteúdo de verdade da obra relativamente às intenções do seu autor. A «grande música» como «totalidade dinâmica» ou «teatro-do-mundo interiorizado» (*inwendiges Welttheater*). Os «defeitos imanentes» duma obra musical como falsa consciência ou «simpatia com a a ideologia».

A dialéctica entre ser e parecer (*Sein und Schein*) na obra de arte e o carácter paradoxal e enigmático desta: compor como meio de fazer aparecer o não composto (ser como mera aparência, e ser como verdade, em correspondência com o momento de falsa consciência e o momento de verdade na religião) (Schweppenhäuser, 1993).

6. 8. Do potencial (dinâmico) emancipatório do atonalismo à crítica do dodecafonismo como sistema (estático) totalizante

A *Filosofia da Nova Música* (1948), «apêndice alargado» da *Dialéctica do Esclarecimento*. A mudança de função (*Funktionswechsel*) da expressão, em Schoenberg, relativamente à estética da expressão (*Ausdrucksästhetik*):

- a) abandono da iconização de paixões e registo *não-mediado* (no *medium* da música) de impulsos do subconsciente ou traumas;
- b) consequente subversão dos tabus da *forma*, isto é, da *censura* exercida por esta, enquanto instância de racionalização (e transposição para imagens) desses impulsos;
- c) relação entre inovação formal e mudança de conteúdo expressivo, permitindo a irrupção (*Durchbruch*) da *verdade* deste.

Definição de *forma* como *conteúdo manifestado* (*niedergeschlagener Inhalt*). Paralelo entre as primeiras obras atonais e os protocolos de sonhos (*Traumprotokolle*) da psicanálise.

A tendência à cognição, ligada à negação de *aparência* e *jogo*:

- a) negação da *aparência* de reconciliação entre o geral e o particular, isto é, da *totalidade*;
- b) negação do *jogo* (mais ou menos irónico) com formas e convenções, isto é, da perpetuação destas que permite aquele.

O conteúdo expressivo (*Ausdrucksgehalt*) da música atonal ou *música radical* como conhecimento (*Erkenntnis*) do sofrimento humano não transfigurado ou da ansiedade como pré-sentimento (*Vorgefühle*) e testemunho da impotência (*Ohnmacht*) do indivíduo. Expressão (do indivíduo) como negação da comunicação ou impossibilidade de comunicação.

Distinção entre *auto-reflexividade* (em articulação com o conceito de *material*) e *auto-referencialidade* da arte (em articulação com os conceitos de *reificação* e *alienação*).

O carácter orgânico do expressionismo em Schoenberg e a organização integral (*Durchorganisation*) de todas as dimensões do *material* como produto objectivo da subjectividade estética autónoma. Do desenvolvimento (*Durchführung*) da forma-sonata ao desenvolvimento total (*totale Durchführung*).

O paralelo entre a herança brahmsiana-beethoveniana em Schoenberg e a herança hegeliana no materialismo dialéctico. A crítica à rigidificação num novo sistema composicional totalizante (a partir do dodecafonismo), conducente a uma música *estática*, que desconhece a História, por oposição à dialéctica sujeito-objecto inerente ao potencial libertador da primitiva *atonalidade*, que dera origem a uma

música *dinâmica*. Aceitação do dodecafonismo, não como ready-made (receita a-histórica para compor), mas somente como emergência de uma dialectica musical «consistente» e «inevitável» (carta de Adorno a Krenek, 1929, cit. in Paddison, 1993; Adorno, 1956; 1961; Vieira de Carvalho, 1995e).

A complexidade do particular e a crítica ao carácter reducionista do conceito de totalidade social e do carácter teleológico da história, a propósito de *Woyzeck-Wozzeck* (Harding, 1992).

Bibliografia:

Adorno (1932; 1938; 1939; 1945; 1948; 1949; 1951; 1953; 1956; 1958a; 1958b; 1960a; 1960b; 1961; 1962a; 1962b; 1967; 1968; 1970; 1994a; 1994b;), Adorno e Horkheimer (1944), Adorno et al. (1966), Bauer (1995), Benjamin (1928; 1936; 1940), Best e Kellner (1991), Borio (1993), Bourdieu (1979), Buck-Morss (1977), Bürger (1974), Cornell (1992), Dahlhaus (1974b; 1979; 1981; 1983), Dasilva, Blase e Dees (1984), Davydov (1971), Eisler (1931), Focht (1974), Green (1988), Habermas (1962), Harding (1992), Helms (1974), Huber (1985), Jauß (1977), Jay (1984), Jimenez (1983), Jungheinrich (1987), Kaden (1995a; 1995b), Kellner (1989), Kirchmeyer (1962), Knepler (1977, 1986), Kolleritsch (1979), Kowaga (1981), Leppert e McClary (1987), Lindner e Lüdke (1979), Milchman e Rosenberg (1996), Mills (1987), Müller (1990), Norris (1988), Paddison (1993), Rocco (1995), Sabbe (1993), Schulz (1993), Schweppenhäuser (1993; 1995), Silbermann (1954; 1955; 1957), Vieira de Carvalho (1990c; 1994c; 1995d; 1995e; 1995i), Weber (1921), Wellmer (1983; 1985).

7. Introdução à teoria crítica de Walter Benjamin

7. 1. A tragédia barroca e o conceito de alegoria

A intenção como «acto do eu» dirigido a um objecto. Carácter expressivo desse acto, condicionado por uma determinada constelação histórico-filosófica de realidade e subjectividade. Função do luto (*Trauer*) ou melancolia: conservar e intensificar a intenção, na medida em que o objecto («irremovivelmente fitado

pelo sujeito») se transforma em símbolo, mas simultaneamente retorna à realidade (infidelidade ou *Untreue* do objecto).

A reificação dos objectos (alienação relativamente ao sujeito) e a sua transformação em *alegorias*, isto é, em signos do mundo interior do sujeito. Carácter fragmentário e de ruína da alegoria (fragmentos é que se tornam portadores de significação). A «produtividade» da melancolia: transformar o mundo em alegoria (significação).

Relação com imagens míticas enquanto imagens dialécticas, cuja essência é a mudança (a própria história tende a tornar-se mítica; mundo torna-se mítico na medida em que se torna histórico). Introdução de intenção (pelo poeta) na substância histórica, transformando esta em alegoria.

A estrutura não-psicológica do sujeito da tragédia barroca: afectos como respostas do sujeito às solicitações da objectividade. Indivíduo não como totalidade psicológica, mas sim pulverizado em afectos. Pluralidade (em vez de unidade) do processo histórico ou espacialização do tempo. Relação com a teoria cíclica da história de Maquiavel (alternância de democracia e tirania).

Ilusão barroca como realidade exagerada (palco como prolongamento da sala), e não como antítese da realidade (aparência ou *Scheinwelt* da dramaturgia romântica). A corte do soberano — o verdadeiro lugar da acção — como representação alegórica do inferno (Adorno, 1995; Benjamin, 1928).

A natureza no drama barroco. A dialéctica entre o conceito de «história da natureza» ou a transitoriedade do que «natureza» significa para cada época (Benjamin), e história e sociedade reificadas como «segunda natureza» (Lukács). O alegórico como cifra da relação histórica com a natureza (Adorno), da relação entre a aparência (natureza) e o seu significado transitório. O carácter remissivo da alegoria (Opitz, 1992; Paddison, 1993).

Palimpsesto como paradigma da obra alegória, ou alegoria como modelo de todos os comentários: substituição (ou acréscimo) de significado em vez de hermenêutica. Distinção entre alegoria e símbolo (parte pelo todo) (Owens, 1989). A alegoria como único autêntico modo de ler (nomeadamente, a música), pressupondo a compreensão, não como coincidência, mas sim como um «processo» ou uma «diferença temporal» que só tem lugar «através de uma constante consciência (*awareness*) antecipatória do que falta no presente» (de Man, cit. in: Norris, 1988).

7. 2. Reificação, *flânerie* e alegoria

O conceito de alegoria e a polissemia do signo, a instabilidade da significação e a sua capacidade de mudança; a própria mudança histórica condensada em formas e significações dos bens de consumo. A eficácia da mercadoria em primeiro lugar como imagem. A ênfase no receptor e no contexto da recepção.

A obra póstuma *Passagenwerk*. A experiência do cosmopolitismo da capital. A sua análise numa perspectiva de fragmentação e montagem. O conceito de imagem dialéctica: a montagem como interrupção da continuidade (desconstrução/reconstrução), oposta à ilusão (montagem não dissimulada) e suscitando uma leitura crítica (Buck-Morss, 1989).

O valor representativo ou simbólico (imagem) da mercadoria nas montras como «fantasmagoria» que relega para segundo plano o seu valor de uso e até o seu valor de troca. O tédio, a *flânerie* e os processos de ilusão gerados pelo próprio fetichismo das mercadorias.

O carácter de montagem e o experimentalismo da escrita ensaística de Benjamin, que supera as fronteiras tradicionais entre ensaio e outros géneros literários (*Passagenwerk*). A imagem dialéctica e o ver dialéctico suscitados por esse tipo de abordagem (montagem literária) semelhante ao das fotomontagens de John Heartfield. A não-linearidade do discurso, equivalente à não-linearidade da

memória. Ler o *Passagenwerk* como uma mostra ou exposição (McRobbie, 1994b).

Relação com o material analisado «fazendo botânica no asfalto»: ruínas, restos recentes, lembranças da sociedade de consumo do capitalismo e da modernidade (a cidade como labirinto, a presença do efeito de montagem nas cidades, na sua arquitectura e urbanismo, na publicidade) (Buck-Morss, 1989).

Distinção entre «aura» (aparição irreptível de uma lonjura, por mais próxima que esteja) e «vestígio» (aparição de uma proximidade por mais longínquo que seja o que ela deixou para trás). O *flâneur* como coleccionador de vestígios que remetem para outra coisa (como observador crítico) (Ferguson, 1994; Opitz, 1992). Alegoria, montagem, imagem dialéctica e efeito de estranhamento (*Verfremdung*).

A micrologia da crítica social-política de Benjamin, centrada nos contextos da classe média burguesa, da família, da repressão sexual e do sistema educacional e a identificação com o «outro» do quotidiano urbano (a prostituta, o proletário). Influência na nova esquerda dos anos 60 (McRobbie, 1994b). A relação da crítica da cultura de Benjamin com a verificação de que tanto o holocausto e o estalinismo como os grandes palácios do consumo são parte integrante da modernidade (Bauman, 1989).

O fetichismo da mercadoria produzida massivamente como uma espécie de utopia popular. O arcaico das utopias dos contos de fadas (ou do folclore pré-industrial) recuperado no conteúdo das «imagens de desejo» do capitalismo consumista, cujo carácter dialéctico (tal como na crítica da religião em Marx) consiste em serem, por um lado, produtos de uma classe dividida em classes e, por outro, visão de uma sociedade mais igualitária, liberta da miséria e do conflito. A moda e as ruínas produzidas pelo seu carácter transitório, prefigurando o transitório das próprias relações capitalistas.

Benjamin precursor de Adorno e Horkheimer na análise de aspectos arcaicos nos fenómenos mais modernos e na análise da modernidade em fenómenos arcaicos (Best e Kellner, 1991).

7. 3. A reprodutibilidade técnica da arte e a perda da aura

O ensaio sobre a fotografia de Benjamin e a teoria da destruição da aura como resultado da reprodutibilidade das imagens. O culto do génio e da criatividade posto em questão pela reprodutibilidade técnica e pela emergência do mercado de massas da arte.

O impacte da tecnologia na reprodutibilidade técnica da arte. A perda da aura (decorrente da reprodução) como perda do *aqui e agora* da obra de arte (da sua autenticidade, ligada a um momento irrepetível). Distinção entre reprodução manual («falsificação», em que o original conserva a sua autoridade) e reprodução técnica, que implica a perda da autoridade do «autêntico», nomeadamente na medida em que transpõe a obra para situações que não seriam alcançadas pelo original e transforma o único em algo multiplicado massivamente.

A actualização do reproduzido decorrente da técnica da reprodução: leva o reproduzido ao encontro do receptor na situação deste. A separação da tradição (aurática) assim operada pela reprodução técnica como reverso «da actual crise» e condição de «renovação da humanidade» — na perspectiva da ligação entre arte (por via da reprodução técnica) e movimento de massas.

O fim da ligação entre arte e ritual, originalidade, aura e «valor eterno». A relação entre «valor de culto» e «valor de exposição»; a mudança qualitativa do «valor de exposição» suscitada pela reprodução técnica. A arte concebida em função da sua própria reprodutibilidade (a obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra destinada a ser reproduzida). Deslocação da fundamentação da arte no ritual (ou na «teologia negativa» de *l'art pour l'art*) para a sua fundamentação numa outra *praxis*: a política.

A necessidade de questionar a política da arte de massas e da comunicação de massas. Os novos *media* considerados dialecticamente e não rejeitados nostalgicamente em nome da aura perdida. O reconhecimento da «baixa cultura» como um poderoso campo de intervenção política (McRobbie, 1994b). A possibilidade de uma evolução da cultura de massas no sentido de uma «iluminação profana» transcendendo os mecanismos de dominação e manipulação da indústria da cultura (em oposição à «estética de hibernação» de Adorno) (Habermas, 1972; Sousa Ribeiro, 1988b).

A crítica ao carácter aurático da comunicação artística na tradição da «ideologia estética» (arte como «modo de transcendência religiosa de uma idade racionalista» — Eagleton, 1990). A relação de Benjamin com Brecht. O princípio de que «a obra de arte rígida e isolada» (aurática: separada do resto da existência) deve ser inserida «no contexto das relações sociais vividas» e de que os *mass media* devem ser transformados, fazendo simultaneamente uso dos seus respectivos avanços tecnológicos. A produtividade das técnicas de montagem na arte tecnicamente reproduzida (p. ex.: a teoria do actor teatral em Brecht e a teoria da fragmentação do actor cinematográfico em Benjamin; o culto da vedeta como compensação da perda da aura no filme).

A teoria da vanguarda (Bürger, 1974) e o paralelo entre dadaísmo na pintura e montagem no cinema. A reprodução técnica como factor de uma recepção crítica da arte (liberta duma recepção aurática, que separa a arte da *praxis* vital). A proposta de fusão, e não de separação, entre arte e técnica, como resposta ao abandono desta a uma racionalidade meramente utilitária. A subtracção tanto da técnica como da fantasia (artística) ao «estado mítico de sonho» como condição de uma *praxis* cultural progressista que incorpore o desejo colectivo de uma utopia social (Buck-Morss, 1989).

O estudo da arte, não na sua relação com o mundo da produção, mas sim como forma de produção, desmistificando-a através da demonstração das aptidões e práticas que constituem o trabalho do artista. A relação entre as novas tecnologias e a possibilidade de a arte se mudar a si mesma. A substituição do culto do novo

pelo culto do simulacro nas sociedades de consumo e a problemática da «auratização da técnica» (o contrário das previsões de Benjamin) (Newman, cit. in: Sousa Ribeiro, 1988a).

A «estetização da política» como culminância, no fascismo, de *l'art pour l'art*. A resposta do movimento de massas socialista com a «politização da arte». Os dois conceitos, não como mera diferença entre uma versão «má» ou «boa» do mesmo (em ambos os casos, «morte da arte» ou sua recondução à praxis vital — Vattimo, 1985), mas como oposição entre práticas realmente distintas: a «estetização da política» equivalendo à recriação da aura (transferindo a arte para uma relação ritualizada com o poder e abrindo caminho à manipulação de massas); a «politização da arte» supondo a destruição da aura e suscitando uma retroacção activa e crítica do receptor, tendo em vista a transformação efectiva da *Lebenspraxis* (Benjamin, 1936).

7. 4. A história como *continuum* estilhaçado e a crítica do progresso

As «teses» sobre história de Walter Benjamin e a crítica do progresso («o progresso visto como o eterno retorno da catástrofe» — Owens, 1989). A crítica do automatismo implícito no materialismo histórico e a tese da revolução como interrupção do *continuum* da história. Convergência com alguns teóricos do pós-modernismo que rejeitam a noção de progresso e a concepção linear da história.

O entendimento da história como a vida ulterior do que foi compreendido e cuja pulsação ainda pode ser sentida no presente. A tentativa de responder, com a recuperação do sentido da história, ao desafio colocado pela imediatividade do presente.

A constelação monadológica entre o presente (*Jetztzeit*) e um fragmento do passado estilhaçado do *continuum* da história enquanto condição da reabertura do outrora encerrado, isto é, enquanto condição da imobilização do movimento sem a qual não se produzirá verdadeiro movimento (revolução, não como «locomotiva

da história [Marx], mas sim como «travão de emergência» que a detém antes da catástrofe) (Benjamin, 1940).

7. 5. Relevância da teoria crítica de Benjamin para uma sociologia da música

A produtividade do conceito de alegoria de Benjamin na indagação dos processos de semantização, des-semantização e re-semantização musical. Alegoria no drama barroco e na *opera seria*. O conceito de material musical e de crítica imanente, de Adorno, reinterpretado na perspectiva da teoria da alegoria de Benjamin.

O paralelo entre imagens (visuais) dialécticas e imagens sonoras dialécticas, ou entre ver dialéctico e ouvir dialéctico. Fragmentação, citação e montagem em processos/obras musicais. Situações de retroacção activa e crítica dos receptores.

A música na era da sua reprodutibilidade técnica. Transformações no plano da produção e da recepção. Estratégias de identificação e aura, estratégias de estranhamento (*Verfremdung*) e recondução ao mundo da vida.

Alegoria, citação e montagem em obras musicais e músico-teatrais e a filosofia da história de Walter Benjamin. O caso particular de Luigi Nono (Vieira de Carvalho, 1995e; 1995i; 1996c).

Fragmentação da recepção músico-teatral, reificação e alegoria. O cosmopolitismo da capital, a recepção de Offenbach e as imagens dialécticas (a partir de citações musicais) na ficção de Eça de Queiroz («*flâneur* competente» e «*dandy* satânico» que «possui» a cidade, ao contrário de Artur Corvelo, «*flâneur* incompetente» que é «possuído» por ela) (Sartiliot, 1993; Vieira de Carvalho, 1995h).

Politização da arte *versus* estetização da política na comunicação musical. Portugal dos anos 30 aos anos 50. Confronto entre as estratégias de comunicação musical sustentadas pelo «Estado Novo» e as estratégias de intervenção de diferentes compositores, designadamente Luís de Freitas Branco, Ruy Coelho,

Lopes-Graça e Joly Braga Santos (entre outros): «*Darbietungsmusik* crítica» versus «*Darbietungsmusik* aurática»; *Umgangsmusik* na resistência antifascista versus arte ornamental ao serviço da estetização da política (Vieira de Carvalho, 1984a; 1992; 1996a; 1996b).

Bibliografia:

Adorno (1995), Bauman (1989), Benjamin (1928; 1936; 1940; 1991), Best e Kellner (1991), Buck-Morss (1989), Bürger (1974), Eagleton (1981), Ferguson (1994), Habermas (1972), Konersmann (1991), Kowaga (1981), Löwy (1980), Norris (1988), Owens (1989), McRobbie (1994b), Opitz (1992), Paddison (1993), Sartiliot (1993), Scholem (1992), Sousa Ribeiro (1988a; 1988b; 1994), Tiedemann (1983), Vattimo (1985), Wolin (1979; 1980).

8. Introdução à teoria da recepção

8. 1. A arte como processo de comunicação

A teoria da recepção como alternativa à teoria do reflexo (marxista) e à teoria formalista. A ponte entre o estético e o histórico. A emergência do destinatário ou receptor como parte integrante do evento artístico e da sua história.

A literatura e a arte em geral como processos de comunicação em que participam em posição de igualdade o autor, a obra e o receptor. Receptor como portador e transmissor de toda a cultura estética colocado desta forma no lugar que lhe compete na história das artes.

A experiência estética no centro da análise. Colocação em novas bases teóricas:

- a) dos problemas da definição da obra;
- b) da dialéctica entre efeito, condicionado pelo texto (*Wirkung*), e recepção, condicionada pelo destinatário (*Rezeption*);

- c) da formação e transformação dos cânones estéticos;
- d) da compreensão dialógica em horizontes temporais distintos (horizontes tanto de expectativa artística como de experiência vital).

A teoria da recepção como teoria de uma constituição aberta e progressiva do sentido, em oposição a um conceito substancialista de obra. A obra de arte como estrutura aberta que supõe a co-produção activa do receptor e leva a uma multiplicidade de concretizações históricas, sem deixar de ser *uma* obra (Eco, 1962). Dialéctica entre identidade da obra e a sua dinamização pela actividade interrogativa do receptor, dialéctica que ao mesmo tempo relativiza o relativismo histórico-social-psicológico da recepção (texto/obra como instância de controlo que transcende o processo de recepção actual). Momento produtivo da compreensão (na relação dialógica do presente com o passado, que inclui a crítica da tradição e o esquecimento).

A historicidade da arte considerada de três pontos de vista:

- a) diacronicamente no contexto de recepção das obras;
- b) sincronicamente, num sistema relacional da arte de um momento histórico e na sequência desses sistemas;
- c) na relação da evolução artística imanente com o processo geral da história (Jauß, 1967).

Os debates entre a teoria da recepção e outras abordagens que se lhe opõem: a *New Critics* purista que pressupõe um leitor ideal e atemporal; o substancialismo da tradição que se transmite a si própria ou o positivismo da historiografia das artes tradicional (fundada na ordenação cronológica de vidas, obras e géneros, mais ou menos articulados com o contexto); o estruturalismo, excluindo a história, proclamando a morte do sujeito e intronizando a escrita que se basta a si

própria; o neo-materialismo, privilegiando de uma forma dogmática e unilateral a produção e o reflexo nesta do social.

Contraposição entre a teoria da textualidade como «jogo das diferenças» (Derrida, 1967), centrada no lado produtivo da actividade estética, e a teoria da recepção de Jauß (1967), voltada para a análise hermenêutica e semiótica do processo de comunicação no *medium* estético (Jauß, 1987).

A relevância da problemática da recepção na teoria estética de Walter Benjamin e, designadamente, nos conceitos de alegoria, perda da aura e imagem dialéctica.

8. 2. O problema da interpretação em retrospectiva

Os antecedentes históricos (*Vorgeschichte*) da teoria da recepção: uma reconstrução só possível na sequência do desenvolvimento (*Nachgeschichte*) da própria teoria da recepção. O problema da interpretação em retrospectiva (Jauß, 1987):

a) distinção entre *sensus litteralis* e *sensus allegoricus* e a re-produção de novos sentidos (extrair o novo do antigo: *Aus Alt macht Neu*) numa perspectiva de preservação da autoridade do texto canónico e de aceitação do seu sentido como algo autoritariamente pré-dado;

b) mudança para uma hermenêutica moderna, ou de uma compreensão passiva para uma compreensão produtiva, já em curso na Idade Média (horizonte da compreensão abre-se a possibilidades de compreender o texto de forma sempre diferente em contextos diferentes e ulteriores, como resposta a questões que ainda não podiam ser colocadas no contexto primário); relação com o aparecimento do livro impresso e a leitura individual (não controlada pela Igreja e pela Universidade);

c) alguns exemplos ulteriores da deslocação do processo da formação de sentido para a recepção: obra de arte, não como objecto *para si*, mas sim como objecto

para nós (Hegel); o conceito de *apropriação* do antigo como antigo mal-interpretado (Marx); o princípio da *obra aberta* de Valéry: *mes vers ont le sens qu'on leur prête*; a teoria da interrupção do *continuum* da história (o *agora* do conhecimento ou da legibilidade) (Benjamin, 1937); escrever como desvendar o sentido do mundo e propor ao mesmo tempo essa tarefa ao leitor (apropriação e transformação do mundo) (Sartre); etc.

d) na sequência da assimilação crítica da estética fenomenológica de Ingarden (diferentes «concretizações» do objecto estético nas consciências dos receptores), estudo sistemático da constituição e renovação do sentido na percepção do objecto estético e na história da sua recepção, tendo em vista apreender a actividade artística, por um lado, no plano do leitor *implícito* e, por outro lado, no plano da mudança de horizonte da compreensão e da interpretação (trabalho do leitor *histórico*);

e) a teoria da recepção na filosofia (Blumenberg, 1958) — nomeadamente, o conceito de onda epocal (*Epochenschwelle*) como produto da história da sua preparação e da sua recepção (implicando a análise de «zonas de transição, de desconstrução e de renovação de sentido»);

f) a hermenêutica filosófica de Gadamer (1960), baseada na análise da consciência do efeito histórico (*Wirkungsgeschichte*), e a extensão deste princípio ao princípio correlativo da história da recepção, que parte não da obra e da verdade dela, mas sim da consciência compreensiva como sujeito da experiência estética, a qual exige superação (*Aufhebung*) de horizontes em sentido activo (e não fusão de horizontes em sentido passivo, como postula Gadamer na sua definição de arte «clássica», ainda tributária da estética da *mimesis* e da metafísica substancialista do «reconhecimento da essência», isto é, postulando a experiência da obra como reconhecimento [*Wiedererkennung*]).

8. 3. Teoria da recepção e pós-modernismo

Relação entre a mudança de paradigma na ciência (nova perspectiva sobre o seu objecto) e a mudança da «relação com o mundo». Incidência da mudança de paradigma da experiência estética: a) na relação da obra com o mundo; b) na comunicação de pessoa a pessoa; c) na compreensão da pessoa em relação a si própria (Ricoeur cit. por Jauß, 1987).

Relação com a mudança de horizontes na literatura, artes e *media*, nos anos 60. Analogias entre a teoria da recepção e a praxis da estética pós-moderna. A não-identidade do repetido na repetição, a teoria da intertextualidade e o desconstrutivismo (texto pode dizer algo de diferente do que diz: *misreading*). A ênfase da crítica feminista na recepção e na experiência estética.

8. 4. Teoria da recepção e negatividade da arte

A negatividade da arte (Adorno) do ponto de vista da teoria da recepção. A exigência da mudança de horizonte (*Horizontwandel*) resultante da distância entre a obra e o horizonte de expectativa (*Erwartungshorizont*). O momento produtivo do *não-idêntico* no acto de constituição de sentido pelo receptor:

- a) vazio (*Leerstelle*) que introduz momentos de insegurança produtivos no acto de recepção;
- b) deformação coerente do visível/audível que exige a procura da origem oculta da falta de sentido;
- c) confrontação com algo desconhecido (não formulado, não compreendido) suscitado pela obra;
- d) experiência estética que redunde em tematização do «mundo da vida» pelo receptor;
- e) carácter enigmático da não compreensão que suscita um discurso aberto sobre o «conseguido» ou «não conseguido» das obras de arte ;

f) crise do sentido, que leva à criação de novas obras como reacção ao que permanece em questão (Borio, 1993; Iser, 1976; Jauß, 1967; 1977; Wellmer, 1985).

8. 5. Teoria da recepção e experiência musical

A construção do objecto da sociologia da música como sistemas sociais de comunicação musical e a relevância da teoria da recepção.

A música como processo de comunicação. Multiplicidade de situações musicais (de *Darbietungsmusik*) na história e na actualidade com uma estrutura dialógica onde o receptor é parte activa no processo musical.

O processo de comunicação na música erudita ocidental (em situações de *Darbietungsmusik*) supondo a relação entre solfa (música escrita ou impressa), interpretação (execução) e fruição ou audição. A historicidade da obra nesta perspectiva: concretização múltipla do seu «significado» em relação com diferentes interpretações (do executante e do auditor) em horizontes espaciais-temporais distintos. A história da música como história da recepção da música.

Distinção entre a investigação empírica da recepção musical, voltada para a indagação psicológica e psico-acústica (Carl Stumpf, Hermann von Helmholtz, Wilhelm Wundt, Michel Imberty, entre outros) ou sócio-psicológica (Rösing, 1983) e o problema da aproximação estética e histórica ao texto musical (Eggebrecht, 1972; Lissa, 1983).

A investigação da recepção de Beethoven (Eggebrecht, 1972) como investigação de «constantes», e a sua crítica em Dahlhaus (1977), por nela se privilegiarem excessivamente os patrimónios tradicionais que resistem a mudanças. O acento na mudança do processo interpretativo e da própria obra, na tentativa de «reconstrução» da sua génese (Kropfinger, 1974).

A diferenciação da problemática da recepção na música: com referência ao ouvinte singular (Adorno, 1938; 1962a), ao crítico que faz a recensão da edição/obra, ao compositor no confronto com outro compositor, ao público (Zenck, 1980), ao intérprete que a executa.

A problemática específica da «identidade» da obra musical notada. O carácter esquemático do texto notado, que mantém a sua «identidade» como «esquema» em contextos de recepção diversos, mas cujas concretizações variam ilimitadamente em consequência dos «pontos de indeterminação»: «obra» transcende a «partitura», não apenas no momento da audição, mas já no momento da sua interpretação primária (o momento da execução). Aumento da complexidade da recepção das obras musicais (relativamente a obras da literatura ou artes plásticas) decorrente dos «pontos de indeterminação» do texto notado. O processo de transformação da obra como processo de descoberta e actualização de possibilidades sempre novas das «formas potenciais da obra» que pertencem ao seu esquema (Ingarden, 1962). Inviabilidade da «execução ideal» (o caso de Sergiu Celibidache, que daí extraiu todas as consequências ao longo da sua carreira de chefe de orquestra).

O novo «mito da autenticidade». A projecção em períodos do passado de um conceito de autenticidade histórica que eles não conheciam. A projecção na música do passado do horizonte de expectativa actual. A restituição de antigas práticas de execução, não como retorno a uma mítica recepção originária, mas como imperativo dum novo contexto de recepção, inclusive condicionado pelo mercado. A problematização da recepção do teatro musical barroco (Adorno, 1951; Stenzl, 1989; Taruskin, 1988; Vieira de Carvalho, 1985b; 1985c; 1986g; 1989d; 1989f; 1991e; Wohlthat, 1991).

A teoria da recepção na base de uma dramaturgia musical auto-consciente da produtividade da leitura da obra e da sua recriação contextualizada, isto é, assumindo a compreensão dialógica da obra em horizontes temporais distintos e recriando o potencial de negatividade originário através de uma concepção/realização que, por um lado, rompe com um «horizonte de

expectativa» fossilizado pela rotina e, por outro lado, desmistifica as pretensões à restituição de uma pseudo-autenticidade originária assente em antigas práticas musicais-cénicas (p. ex. *Regietheater* de Ruth Berghaus, em produções de Mozart, Wagner, Debussy, etc.).

No mesmo sentido, discussão da pretensa intangibilidade da língua original na ópera (com ou sem legendas) — o último reduto da ideologia da obra atemporal e da sua essência substancialista, imune à contaminação do contexto sociocomunicativo da recepção. Contraposição entre esta tradição arreigada na ópera e a *praxis* do teatro declamado — tradição que tem impedido em Portugal, desde o falhanço da reforma iluminista de Garrett, a reintegração daquela no domínio global do teatro (Vieira de Carvalho, 1984a; 1989d).

Outros tópicos a considerar:

a) a indagação dos sistemas sociocomunicativos da ópera no século XVIII, articulando as ideias estéticas, a mudança de paradigma quanto à imitação da natureza (em todos os planos da produção, incluindo a *praxis* de execução) e os diferentes contextos de recepção; esboço duma «teoria geral» do teatro musical europeu, na época das luzes, e estudo comparativo com os contextos da recepção em Portugal nos séculos XVIII e XIX; a reforma iluminista de Garrett e a «crítica da cultura» de Eça de Queiroz a esta luz; a república como «revolução iluminista» (Vieira de Carvalho, 1984a; 1990b; 1990d; 1991c; 1993a; 1993b; 1986a; 1994a; 1995a; 1995b; 1995c; 1995d);

b) a «crítica da cultura» em Eça de Queiroz e a recepção de Offenbach na sua ficção como ponto de partida da redefinição das suas estratégias narrativas, em oposição ao naturalismo de Zola (Vieira de Carvalho, 1984a; 1986a; 1986b; 1990a; 1994a; 1995g);

c) a repercussão do teatro de Wagner em Portugal, na pluralidade e até oposição de diferentes contextos sociais de recepção (Parsifal contra Siegfried); a recepção wagneriana na literatura, no movimento das ideias e na própria acção política; a

transformação dos sistemas sociocomunicativos na ópera em Portugal, em articulação com as confrontações estético-ideológicas provocadas pela recepção de Wagner, acompanhando todo o processo de decadência do liberalismo (desde cerca de 1880) até ao advento do fascismo; Wagner e a emergência do snobismo nos anos vinte (Vieira de Carvalho, 1984a; 1989b; 1994b; França, 1992);

d) a estreia de *Wozzeck*, de Alban Berg, em 1959, no Teatro de São Carlos, e a tradição da ópera «em língua original» (aliás, em língua estrangeira) como «censura encoberta» (Vieira de Carvalho, 1984a; 1984b).

A recepção da teoria da recepção na actual historiografia musical portuguesa. Introdução a um debate que não chegou a haver.

Bibliografia:

Adorno (1938; 1951; 1962a), Benjamin (1928; 1936; 1940), Blumenberg (1958), Boehmer (1974), Borio (1993), Borio e Garda (1989), Buck-Morss (1989), Cruz (1986), Dahlhaus (1977), Eggebrecht (1972), Faltin e Reinecke (1973), Foucault e Boulez (1985), França (1992), Gadamer (1960), Habermas (1970b), Henze (1981), Ingarden (1962), Iser (1976), Jauß (1867; 1977; 1983; 1989), Kropfinger (1974), Lissa (1974), Mauser (1993), Michaud (1989), Nauman (1984), Norris (1988), Rösing (1983), Stenzl (1989), Taruskin (1988), Thompson (1990), Treitler (1991), Vieira de Carvalho (1984a; 1984b; 1985b; 1985c; 1986a; 1986b; 1986g; 1989b; 1989d; 1989f; 1990a; 1990b; 1990d; 1991c; 1991e; 1993a; 1993b; 1994a; 1994b; 1995a; 1995b; 1995c; 1995d; 1995g); Wellmer (1985), Wohlthat (1991), Zenck (1980).

Segundo Semestre
Temáticas em alternativa

A) A teoria feminista e a emergência do género nas ciências musicais

Definição de objectivos

A exemplo do que se verifica com respeito a outros problemas já abordados neste relatório, também aqui vem a propósito lembrar a lucidez e a largueza de horizontes de Lopes-Graça como crítico da cultura e da epistemologia musical. Na verdade, são surpreendentes, pela atitude pioneira relativamente à abordagem do género nas ciências musicais e a certos aspectos da moderna ou, melhor dizendo, pós-moderna teoria feminista, os termos em que ele coloca a questão em 1946, referindo-se às «mulheres compositoras»:

Na música, menos ainda do que nas artes plásticas ou na literatura, a maioria dos mortais não estão em geral muito dispostos a conceder ao belo sexo relevantes faculdades criadoras. A história da música, pelo menos aquela que é do domínio comum, fala-lhes, com efeito, de grandes cantoras [...] ou de pianistas notáveis [...], que puderam encantar e até fazer perder a cabeça a muitos homens com a maviosidade dos seus trinados ou a feitiçaria dos seus dedos. Mas, pelo que respeita a compositoras, a história é quase omissa, e toda a gente aceita gostosamente tal omissão, na certeza em que se está de que o génio feminino não pode ir além do bordado caseiro ou, na alternativa, só esplende na interpretação dos Bellini ou dos Schumann.

Na verdade, o domínio da criação musical tem sido, desde sempre, privilégio particular do sexo forte, não se sabe se por carinhoso favor dos deuses, se por efeito de alguma glândula específica ainda não classificada pelos biólogos. No fundo, talvez por nada disso, mas apenas porque, como reza a letra do velho fado,

*A mulher, ó santo Deus,
é um ser bem infeliz.*

e o homem, na tirania secular que tem exercido sobre ela, açambarcando-a para as funções da procriação e os misteres da cozinha, não tem permitido que ela desenvolva aquelas capacidades que fazem o orgulho dele, homem, e tolamente o levam a julgar-se único detentor dos pergaminhos da inteligência. Que a mulher cante, dance ou toque, isso ainda ele o pode admitir, porque está dentro da concepção que se faz da fêmea como animal de prazer: mas que escreva música, que seja capaz de se alçar à regiões onde campeiam os Monteverdi, os Couperin, os Beeethoven, os Chopin ou os Stravinsky, semelhante coisa é que ele não concebe sem relutância, porque seria derrogar o que considera uma fatalidade biológica inerente ao género.

Alguns casos ilustres, antigos e modernos, provam, no entanto, que mulher não deixa de ser por vezes musicalmente bafejada pelo favor dos deuses, ou que também ela possui a tal glandulazinha misteriosa que segrega as sinfonias e as óperas [...]

Avante, pois, mulheres de Portugal! Ponde os vossos olhos nestas vossas irmãs de outros países e parti resolutamente à conquista da harmonia e do... voto. Os homens estão velhos e cansados. O futuro talvez seja vosso... (Lopes-Graça, 1946: 55s.; 62.)

Penso que não podia haver ponto de partida mais indicado para a justificação da temática escolhida, em alternativa, para este semestre — a saber: iniciar as/os estudantes na teoria feminista e na problemática do *género*, promovendo a reflexão e a discussão em torno das suas incidências musicais e musicológicas. Dada a enorme expansão actual dos estudos do género, mal se compreenderia que uma disciplina vocacionada para a investigação da música na cultura, e que se

assume também como um lugar de problematização e auto-reflexão da musicologia em geral, ignorasse ou descursasse essa dimensão, sem dúvida central na transição de paradigma em curso nas ciências sociais e humanas e, especificamente, nas ciências musicais, mas que, no entanto, continua a ser relegada para um plano muito secundário. Mesmo uma síntese tão abrangente, densa e prospectiva como a de Kaden (1995a), na sua entrada de vinte mil palavras, ainda inédita, sobre *Musiksoziologie*, para a edição em curso da enciclopédia alemã *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* (entrada que o autor amavelmente me enviou), este tópico não merece senão uma escassa referência, muito de passagem.

Trata-se, também aqui, de extrair todas as consequências do postulado segundo o qual as ciências musicais (nomeadamente aquelas que tradicionalmente incidem sobre a história da música «erudita» europeia) devem abandonar o «gueto» positivista a que ainda se confinam na tradição académica dominante e intervir activamente nos debates que cortam transversalmente os diferentes saberes. Tanto mais que o género é uma das principais origens da *diferença* gerada por posições de poder como as que se manifestam nessa tradição positivista e são inerentes à ideologia da «classe média» (Kerman, 1985: 11; 36; Shepherd, 1993b: 46s.).

Os tópicos indicados no programa do semestre terão maior ou menor desenvolvimento e articular-se-ão em maior ou menor medida com trabalhos de pesquisa a empreender por estudantes, consoante esta temática for tratada no âmbito do mestrado ou no âmbito da licenciatura.

Dada a estreita interligação dos diferentes tópicos optei pela elaboração de uma lista bibliográfica única, onde também são incluídas as referências autor/data especificadas em cada tópico.

1. A emergência da problemática do *gênero* nas ciências sociais

A distinção entre a categoria «biológica» da diferenciação sexual e a categoria social ou culturalmente construída do «gênero» (*gender*). A «essencialidade» da oposição entre sexos como produto de uma cultura patriarcal. Modelos de pensar, sentir e agir tidos por «masculinos» ou «femininos» como modelos ideológicos e sujeitos a mudança. A deslocação da perspectiva essencialista para a da socialização (Rieger, 1995).

Rejeição do «universalismo abstracto» subjacente a qualquer homogeneização do discurso humanista. Mulher como não-identidade, alteridade ou diferença. Os «produtos culturais» no centro da constituição do gênero: a emergência de uma teoria estética feminista como suporte da crítica feminista no campo das artes.

A ênfase da teoria feminista na *experiência* e no *corpo* e as suas implicações no esbater das hierarquias (p. ex., entre arte «erudita» e arte «popular»), no abandono de uma perspectiva monista, etnocêntrica e logocêntrica, e na contestação de fronteiras rígidas nas categorias estético-filosóficas tais como se desenvolveram no pensamento ocidental desde a Poética de Aristóteles ao dualismo cartesiano, caracterizado como um momento de *masculinização do pensamento* (Bordo, 1986). A recondução a Nietzsche da «função cognitiva» do corpo como «grande razão» geradora de «um sem-número de perspectivas» (Marques, 1993).

A pessoa humana como construto social, histórico, linguístico e o fim da teoria da subjectividade iluminista (*Ich-Bewußtsein*) («morte do sujeito») e da rígida dicotomia sexual, fundamento da institucionalização da *autoridade* masculina, e de outras dicotomias conceptuais com ela relacionadas (natureza/cultura, espírito/corpo, essência/aparência, etc.) (Bordo, 1986; Ferreira, 1988).

A problematização da identidade ou do *real me* e a ênfase no «eu não resolvido» (*unresolved self*) (McRobbie, 1993). Conceito da *autoria* (artística) como uma pluralidade de vozes em correspondência com uma subjectividade igualmente

plural e difusa (Barthes) a investigar em todos os planos da comunicação (criação, transmissão/ interpretação, recepção).

A crítica à reificação generalizada do saber académico (inclusive na musicologia) como manifestação e instrumento de poder.

2. Feminismo e pós-modernismo

A relação entre a mudança na divisão sexual e a mudança na economia (novos papéis assumidos pela mulher) (Armstrong, 1988). O debate teórico em torno das relações entre teoria feminista e pensamento pós-moderno. Contraposição entre quatro tendências teóricas.

2. 1. Tendência habermasiana ou fundada na teoria crítica

Tendência orientada para exigências de validade contidas na comunicação intersubjectiva e que constituem o fundamento de uma ética discursiva e duma concepção processual da esfera pública democrática.

Convergência com a crítica pós-moderna da *Aufklärung* e do racionalismo ocidental somente na sua «versão fraca» :

a) em paralelo com a tese da «morte do sujeito» — «desmistificação do sujeito (masculino) da razão», reconduzindo a sua «essência» pretensamente universal ao contexto da «identidade sexual» e às práticas da formação desta, isto é, «*situando* o sujeito no contexto de diferentes práticas sociais, linguísticas e discursivas»;

b) em paralelo com a tese da «morte da história» — «inscrição da diferença sexual na narrativa histórica» (omitida pelo pensamento iluminista), mas ao mesmo tempo abandono das «quasi-grandes-narrativas» que extrapolavam para situações contextuais muito diversas a experiência da mulher da classe média ocidental;

c) em paralelo com a «morte da metafísica» — «epistemologia regida pelo interesse do sujeito» (neste caso, enfoque nas relações sexuais e na constituição social, económica, política e simbólica da diferença entre sexos) contra uma pretensa «razão transcendental supra-histórica e supra-contextual», o que, porém, não significa abdicar duma posição *filosófica de crítica social* que transcenda os «muros» da situação concreta do sujeito.

Em nome da «esperança utópica no completamente diferente» [*ganz Anderen*] que inspire acções práticas de mudança, esta corrente feminista põe ao mesmo tempo em evidência:

a) a incompatibilidade da «versão forte», nietzschiana, da «morte do sujeito» («dissolvido na mera posição que representa na linguagem») com categorias como as de «intencionalidade, responsabilidade, auto-reflexividade e autonomia», sem as quais não seria possível qualquer projecto de emancipação feminina;

b) a incompatibilidade da «morte da história» (ou das «grandes narrativas») com a redescoberta das histórias e lutas das vítimas e derrotadas da história, condição da própria emergência de uma teoria feminista empenhada num projecto de mudança;

c) a incompatibilidade de uma «crítica situada» (supondo, afinal, um «monismo hermenêutico do sentido») com uma reflexão aberta não somente intracultural, mas também intercultural, e muitas vezes só possível a partir duma posição «extra-muros» ou de exílio, que não é uma posição «a partir da terra de ninguém» (Benhabib, 1991).

2. 2. Tendência filiada no pensamento de Foucault

Tendência orientada para a pluralidade de regimes discursivos contingentes, histórico-específicos, carregados de poder, que estão na origem da «construção» de diferentes posições do sujeito a partir das quais a renovação é possível. Acentua no estudo do género «o estudo de relações assimétricas de poder»

(Ortner e Whitehead, 1981) e converge com a «versão forte» da crítica pós-estruturalista do *Ich-Bewußtsein* da *Aufklärung*:

a) rejeição da categoria da «identidade» na medida em que comporta necessariamente um carácter normativo e, portanto, exclusivo («nós» feminista como «construção fantasmática» que exclui nomeadamente outras «etiquetas» da identidade, como raça, idade, etc.);

b) utilização da palavra «mulher» ou «mulheres» não como uma categoria de identidade, mas como um «campo indescritível de diferenças», isto é, uma «cena de permanente abertura» e «resignificabilidade» (*resignifiability*) (a renúncia ao referente «mulher» para que o «significante» mulher possa encher-se de significados) ;

c) a desconstrução do «sujeito do feminismo», não no sentido de censurar a utilização do conceito, mas sim no sentido de assumir as diferenças e libertá-lo de ontologias racistas ou outras;

d) tudo isto como risco e ao mesmo tempo condição de uma efectiva capacidade de intervenção feminista (Butler, 1990; 1991).

2. 3. Tendência influenciada por Lacan e Derrida

Tendência voltada para a análise duma ordem simbólica masculina e falocêntrica (geradora do patriarcado e da patrilinearidade) que oprime/suprime inconscientemente o feminino nas estruturas conscientes da linguagem, ao mesmo tempo que oculta a sua própria falta de fundamento. Propõe:

a) a exposição dos limites do falagocentrismo, presente até mesmo em conceitos centrais da filosofia (Derrida);

b) a crítica da constituição do eu como «interiorização do outro» (Lacan) implicando nomeadamente a redução das mulheres a «estruturas de fantasia» da psique masculina e levando à negação da real individuação de mulheres e à sua substituição por um «objecto de fantasia» só com duas facetas («a boa mãe» e «a má prostituta»);

c) a criação de um discurso simbólico feminino (a partir do imaginário feminino) em vez dum ponto de partida de recusa da especificidade feminina no quadro da diferença sexual, recusa que significaria a redução dessa especificidade a um «défice» (a preencher por fantasias masculinas);

d) o carácter experimental da escrita na teoria social feminista, aproximando-a do carácter experimental do discurso artístico (aliás, em convergência com uma atitude não só próxima de Derrida e Lévinas, mas também de Adorno e Walter Benjamin) (Cornell, 1992).

2. 4. Tendência eclética e neopragmática

Numa quarta tendência da teoria feminista, afirma-se a compatibilidade entre pensamento anti-fundacionalista e engajamento político, crítica situada e auto-reflexividade crítica, crítica situada e oposição radical à sociedade a que se pertence, bem como a necessidade simultaneamente de superar «falsas oposições» entre identidade e diferença, subjectivização e reciprocidade, desreificação e crítica normativa, desconstrução e reconstrução, desestabilização de significados e projecto duma esperança utópica.

Apresentando-se a si mesma como eclética e neopragmática, visa a ligação dos traços mais característicos das três tendências anteriores na denúncia do (e resistência ao) poder sexista que se estende a todos os aspectos da esfera pública e privada, está presente «em todas as instituições culturais e de produção ideológica, nas culturas de massas e nas altas culturas, nas culturas académicas bem como nas culturas de oposição e culturas alternativas». Neste sentido, e valorizando o potencial crítico do «discurso da diferença das experiências das

mulheres» na luta contra «formas específicas de discriminação» («feminismo de resistência» — Ferreira, 1988), propõe:

- a) um quadro teórico que abranja tanto o particular como o geral (p. ex. a economia global), articule diferentes elementos da totalidade social e permita uma perspectiva histórica global do poder e da luta entre sexos;
- b) o desenvolvimento de instrumentos teóricos que permitam esboçar esperanças utópicas, delinear visões de alternativas emancipatórias e fundamentar uma «crítica normativa ao poder e à injustiça» (Fraser, 1991; 1993),

3. A música como *gendered discourse*

As manifestações musicais como objecto dos estudos do género e a problemática do género como parte integrante e incontornável do objecto das ciências musicais. A crítica feminista como resposta a uma concepção reificada da musicologia.

A importância do género nos mecanismos de poder, em interacção nomeadamente com a classe, a etnicidade e a idade: objectificação da mulher pelo homem como mediação do controlo unilateral do mundo social (idêntico a mundo material). As relações de poder baseadas no género e a sua influência na prática, compreensão e organização da música nas sociedades ocidentais. Proposta de uma hermenêutica crítica que ponha em evidência a dissimulação dos processos de instrumentalização da música pelo poder — dissimulação decorrente da construção ideológica da música como «alteridade» face a «formas dominantes do discurso intelectual e da prática social» (Shepherd, 1993b).

Investigação do que possa ser o «feminino» na música e de como esta se constitui em *gendered discourse*, quer como manifestação da «ideologia do género» dominante, quer como factor da sua reprodução nas relações sociais (Koskoff, 1987). O género na História e na actualidade, tal como se manifesta:

- a) nas estruturas, linguagens, obras ou «conteúdos» musicais;

- b) nas práticas musicais públicas ou privadas, amadoras ou profissionais, «eruditas» ou «populares»;
- c) no estatuto socioprofissional dos músicos;
- d) na educação e ensino da música, tanto pelo lado activo como pelo lado passivo;
- e) na teoria musical e no discurso sobre música;
- f) na abordagem musicológica e etnomusicológica.

4. Permeabilidade e relacionamento *versus* autonomia estética

A reformulação do paradigma da «autonomia relativa» da música através do paradigma da «permeabilidade e relacionamento» (*soft boundaries and relatedness*) que questiona a definição e rigidificação de fronteiras e propõe o enfoque sobre a *totalidade da experiência musical*, e não sobre entidades «musicais» particularizadas.

A operacionalidade da categoria de *sistema(s) de comunicação musical* na apreensão da *totalidade da experiência musical* e dos diferentes aspectos *relacionais* (tanto da realidade como da abordagem teórica), ao serviço de uma *hermenêutica crítica* que terá necessariamente de levar em conta a problemática do género.

A ênfase em três aspectos *relacionais* da experiência musical.

4. 1. A relação entre experiência musical e corpo

Da expulsão do corpo da liturgia judaico-cristã à sala de concertos burguesa (Max Weber) (discussão em Kaden, 1995b). A Estética Musical de Hanslick e a

comunicação reificada que lhe está subjacente — excluindo o movimento (o corpo), a emoção e o significado «extra-estrutural» da experiência musical.

A corrente feminista francesa e o paralelo de Barthes entre, por um lado, «linguagem discursiva» e género masculino e, por outro lado, «música» (linguagem onde o «signo» tem como único «referente» o corpo) e mulher (Abbate, 1993).

O carácter «masculino» e «militar» do sublime em Kant, por oposição «à plácida e feminina clausura do imaginário, onde o desejo é cativado e suspenso» (Eagleton, 1990). Estética feminista e *new-age* como «restabelecimento das conexões da música erudita com a vida» (Detels, 1994). Prazer e desejo femininos e a indagação dos seus constituintes na experiência musical (McClary, 1992). A *performance* e o corpo como «o verdadeiro instrumento» (Nicolai, 1996). *Performance art* e ansiedade: fim da distinção entre eventos públicos e privados, emoções reais e emoções estéticas, arte e eu (Suzi Gablik).

Unidade do espiritual e do corporal («unidade dos sentidos» postulada por Hornbostel): a corporização (*Verkörperung*) da experiência espiritual em múltiplas situações musicais; a corporização de uma alteridade — o eu que se transforma no «outro», na natureza — e a importância da componente motora na música ritual (incluindo formas mais antigas da liturgia cristã, onde ambas as dimensões estão presentes). A destruição da «alteridade» na vida, a racionalização e a *semiotização* da música (*representar* em vez de *ser*) no «mundo das coisas e dos signos» (relação com a emergência do conceito de obra ou «objecto» musical) (Kaden, 1995b).

4. 2. O princípio da «intertextualidade»

As relações entre «constituintes» da experiência musical, incluindo compositores, intérpretes, público, críticos e comunidade. Aplicação à música do modelo desconstrucionista da literatura: o acentuar do jogo de significados «intertextuais»

entre produtores e receptores, esbatendo hierarquias e fronteiras entre os «constituintes» da comunicação musical.

A revalorização da co-criação dos intérpretes em oposição a um paradigma rígido que reconduz a música à notação e ao compositor como génio criador isolado.

O paradigma relacional e a sua articulação com estudos multiculturais e de cultura popular alternativos à concepção etnocêntrica da «musicologia» tradicional.

4. 3. A relação entre «estilo musical» e «cultura»

Crítica ao reducionismo do cânone tradicional do saber musicológico, mais preocupado com a definição de «qualidade» e «grandeza» do que com o interrelacionamento cultural. Des-reificação da «análise musical» através da contextualização ideológico-cultural (Detels, 1994).

5. O lugar das mulheres no mundo da música

-

5. 1. Uma retrospectiva no contexto europeu

Testemunhos literários e iconográficos da participação de mulheres em práticas musicais «populares» e em formas «eruditas» de *Umgangsmusik* e *Hausmusik* (música doméstica), nas sociedades europeias, desde a Idade Média até ao início do século XX. Exclusão das mulheres das formas de *Darbietungsmusik* na esfera religiosa até início do século XIX, ou drástica limitação da sua participação em formas de *Darbietungsmusik* na esfera religiosa e profana, até início do século XX.

Caracterização dos papéis reservados à mulher nessas diferentes práticas musicais e dos factores de mudança. Os instrumentos e o repertório vocal e instrumental «femininos». A «classe» dos artistas e a quase eliminação do acesso das mulheres ao exercício profissional da composição e direcção musicais (Reich, 1993). A

diferenciação de classes ou situações sociais e o devir da mulher-espectadora nas formas de *Darbietungsmusik*, designadamente na sala de concertos e no teatro.

A relação entre a cultura musical burguesa (ca. de 1800) e a aceitação consensual de uma rígida dicotomia sexual, determinante da emergência do masculino como categoria universal e do feminino como categoria particular acrescentada à obra de arte, mas não geradora desta (Hausen, 1976). A relação com o estatuto da mulher noutros domínios da vida social e designadamente com «o carácter patriarcal da esfera pública burguesa» omitido em Habermas (Landes, 1988).

A ideologia da impotência criadora da mulher na música erudita europeia e do seu papel passivo na comunicação musical (em correspondência com o papel passivo que lhe é atribuído na relação sexual) (Lopes-Graça, 1946; Treitler, 1993).

As mudanças na «condição feminina» desde fins do século XIX até aos nossos dias e a sua repercussão na (ou articulação com) a esfera musical. O papel da música nos movimentos feministas ou de emancipação da mulher.

5. 2. Um programa de investigação para o contexto português

A indagação do lugar das mulheres no mundo da música no contexto português, como ponto de partida para um estudo comparativo desta problemática no contexto europeu e na base de uma revisão crítica em toda a linha da nossa historiografia musical:

- a) retrospectiva desde a Idade Média ao início do século XVIII (essencialmente a partir de fontes literárias e iconográficas);
- b) a vida músico-teatral em Lisboa no século XVIII e o estatuto da mulher, quer como agente activa das práticas musicais, quer como espectadora;
- c) a transição do sistema de ensino da música profissionalizante confinado ao Seminário da Patriarcal (só para indivíduos do sexo masculino) para o ensino

oficial laico no Conservatório (1835) e os limites sociais e ideológicos da sua repercussão na formação artístico-profissional de mulheres;

d) as especificidades locais quanto ao desenvolvimento de uma «esfera pública burguesa» de carácter «patriarcal» e as mudanças ocorridas no século XIX, consideradas inclusive a partir do perfil musical de certas personagens de ficção (Camilo, Eça de Queiroz);

e) as mulheres, as «carreiras musicais» (incluindo o exercício pedagógico) e a hostilidade do público tradicional da ópera às cantoras portuguesas profissionais no século XIX;

f) o caso pioneiro de Guilhermina Suggia, como instrumentista de orquestra e solista (violoncelo);

g) comparação com outras carreiras artísticas e diferentes géneros musicais ou músico-teatrais;

h) das mudanças ocorridas com a República e, mais tarde, com o «Estado Novo» à situação actual e às opções político-culturais para o futuro.

6. A comunicação musical e a (des-)construção do género

A construção do género em categorias ideológicas na comunicação musical e as suas transformações históricas desde a Antiguidade Clássica aos nossos dias. Indagação do papel desempenhado pela música no quadro da ordem social e sexual estabelecida. A concepção da música como uma pluralidade de «discursos» tecidos em torno de práticas musicais concretas (Koskoff, 1987).

Consideração de três planos interrelacionados: a) na produção; b) na mediação; c) na recepção.

No plano da produção, identificação das categorias ideológicas do género, quer como representações do masculino, quer como representações do feminino:

- a) no vocabulário musical teórico, técnico e estético;
- b) na sua *objectivação* em construtos musicais;
- c) na interrelação polisémica da música com outras componentes semânticas literárias ou visuais.

No plano da mediação, consideração da relevância da ligação entre um determinado tipo de emissor e um determinado tipo de *medium* para a transmissão audiovisual de conteúdos ideológicos «sexistas». A dinâmica da *performance* e as relações entre género e poder:

- a) definição da autoridade;
- b) estilo de implementação do poder;
- c) definições do género e respectivas características;
- d) valores ligados ao género;
- e) meios de transmissão desses valores;
- f) valores ligados a música, instrumentos e *performances* públicas como instrumentos de poder;
- g) mecanismos de controlo do acesso ao poder;
- h) meios de estabelecimento, mediação ou mudança de uma autoridade através da *performance* (Carol Robertson, 1987).

No plano da recepção, identificação das categorias ideológicas do género:

- a) nas estratégias de descodificação suscitadas consoante o contexto de *semantização* da música (religioso, profano, teatral, músico-teatral, cinematográfico, urbano, rural, político-partidário, publicitário, video-clip, etc.) e expressas em declarações faladas ou escritas;
- b) nas estruturas de retroacção, na medida em que correspondam a comportamentos tipificados segundo essas categorias ideológicas.

Um exemplo: a «política da construção do género» na ordem social e no consumo doméstico da música das classes elevadas em Inglaterra nos séculos XVIII e XIX — na base da análise de desenhos, gravuras, pinturas e outros documentos iconográficos (Leppert, 1993).

7. Aprofundamento das relações entre contexto ideológico e representações musicais do género (alguns exemplos)

O género como categoria implícita do pensamento escolástico na sua defesa do canto gregoriano contra o antigo rito romano: *vis* (força), *virtus* (virilidade), *vigor*, *potestas* (poder), *ratio*, contra os seus opostos (suavidade, elegância, encanto, graça, etc.) (Treitler, 1993). Relação com a expulsão da dança (isto é, do corpo) da liturgia (Max Weber; Blaukopf, 1982; Braun, 1992; discussão em Kaden, 1995b).

A tradição judaico-cristã e o carácter ilusório da tentativa de expulsar o corpo da liturgia. A tese da experiência da música litúrgica medieval (p. ex., de Hildegarda von Bingen) como experiência sensual, em articulação com as ideias de Santo Agostinho sobre os efeitos da música no corpo (Holsinger, 1993).

O catolicismo, a música «ao serviço de Deus» e a hostilidade da Igreja à música europeia pós-renascentista como arte «feminina» e, portanto, fraca (moral e

espiritualmente). A controvérsia entre Artusi e Monteverdi e a condenação da «música moderna» ou *seconda prattica* (Cusick, 1993; 1994).

A hostilidade de João IV à música teatral por «efeminar as vozes» e a censura então exercida sobre a polifonia vocal profana (dita maneirista) praticada na corte quinhentista como *Umgangsmusik* com activa participação de mulheres.

Antecedentes da equiparação de lascivo e efeminado à música teatral p. ex. em Boécio, onde o género («arquétipo de todos os dualismos») aparece associado à etnicidade ou raça, como critério de diferenciação entre o espiritual (ou racional) e o sensual, o civilizado e o bárbaro (Treitler, 1993).

A ópera como alteridade feminina. A recepção da ópera italiana em Inglaterra na viragem do século XVII para o século XVIII (McGeary, 1994). A hostilidade à tragédia lírica, por motivos semelhantes, de conselheiros da corte franceses como Boileau e Bossuet (Vieira de Carvalho, 1995d).

A recuperação da censura ideológica seiscentista pelos movimentos católicos integristas do século XX (Action Française de Charles Maurras e Maurice Barrès, Integralismo Lusitano de António Sardinha) e a sua repercussão na historiografia musical portuguesa (p. ex. de Sampayo Ribeiro). A reacção anti-romântica dos integralistas portugueses e o paralelo entre música e mulher como entidades despidas de espiritualidade e diabólicas (*Ordem Nova*, 1926) (Vieira de Carvalho, 1984a).

O dualismo cartesiano e a categoria ideológica do «feminino» como «sensual» (logo, «natural»), por oposição à do «masculino», como «racional» (logo, do foro da «ordem social», «estatal» ou «moral»). Alguns aspectos deste percurso, desde o século das luzes (e nomeadamente Rousseau: p. ex. «efeminado» no cantochão igual a corrompido) aos séculos XIX e XX. Relação com o conceito de «obra de arte musical» na tradição europeia, por oposição ao «outro» (o oriental como sinónimo de feminino e negação «chauvinista/racista» das próprias origens orientais da cultura europeia) (Treitler, 1993).

Análise das figuras de retórica musical do barroco e de certas simbologias instrumentais do ponto de vista dos seus conteúdos ideológicos «sexistas» (p. ex. a flauta como símbolo fálico e ao mesmo tempo símbolo de prazer ou doçura, desde Rembrandt ao Bach da *Cantata do Café*).

A projecção das categorias ideológicas do género nas categorias da análise musical como disciplina musicológica institucionalizada: p. ex. a forma-sonata e a caracterização dos temas como «masculinos» e «femininos»; a diferenciação entre cadências «masculinas» e «femininas», em relação respectivamente com as ideias de «forte» e fraco», «normal» e «anormal», etc. Os conceitos de violência sexista (*gender violence*) e olhar masculino (*male gaze*) e a sua transposição para conceitos equivalentes no campo musical (Rieger, 1985; McClary, 1991; 1993).

A orquestra sinfónica, suporte de música «absoluta» como uma das «tecnologias do género». A «história» que tinha de ser «narrada» pela música «absoluta», no contexto de uma cultura patriarcal: o tema «masculino» predestinado ao triunfo sobre o «outro», feminino, restabelecendo a sua identidade. Análise da terceira sinfonia de Brahms como representação do próprio e da alteridade, num estádio de «crise narrativa» da tonalidade e da forma-sonata (McClary, 1993).

Outro exemplo de hermenêutica crítica da música instrumental (em oposição às análises formalistas, «logocêntricas», de Dahlhaus e Rosen): a dimensão poética (subversiva) do *Carnaval* de Schumann — desafio a formas estabelecidas de autoridade social, intelectual e sexual — ou o género como motivo central da obra. Três perspectivas nesta abordagem: a) a não-unidade do eu socialmente construído (o livre jogo da identificação nas referências cruzadas motivico-harmónicas); b) disfarce cruzado como mobilidade do género (aspectos estruturais da interligação entre carácter musical masculino e feminino); c) a mulher em frente do espelho como construção da identidade (rede de imagens musicais em espelho) (Kramer, 1993). Relação com o motivo do espelho na construção das personagens de Margarida (Goethe) e Maria (Büchner/Berg) (Vieira de Carvalho, 1984b).

Ópera e sexualidade feminina dos séculos XVIII a XX. Marialvismo, libertinagem e emancipação feminina. A mulher e a representação musical e músico-teatral da «alteridade», do «exótico outro», da loucura, do excesso oposto à razão. Da Margarida de Goethe à Maria de *Wozzeck*; as transformações de Margarida em Gounod e Berlioz. Violetta, Carmen, Butterfly, Salomé, Judite, Lulu, as mulheres «possessas» de *O Anjo de Fogo* (Prokofiev) e de *Os Diabos de Loudun* (Penderecki). A recepção da ópera em Portugal da viragem do século aos anos vinte e as interferências da problemática do género e da emancipação da mulher (Buci-Glucksmann, 1984; Havlová, 1982b; Vieira de Carvalho, 1981; 1982b; 1982c; 1983a; 1984a; 1984b; 1984c; 1995f).

A teoria wagneriana do «drama musical» como fecundação da música (entendida como fêmea e idêntica à natureza) pelo poeta. A complexidade das representações do género na dramaturgia wagneriana (p. ex. a dualidade Vénus-Elizabeth face a um Estado repressivo e machista, ou o paralelo entre Parsifal e Kundry como «personificações da natureza», ou ainda a condição de Senta na «cidade do homem») (Vieira de Carvalho, 1985a; 1986d; 1986f; 1995f).

A carga subversiva, relativamente às categorias ideológicas da Ordem «patriarcal», de certas personagens femininas de Offenbach (p. ex., Boulotte e Périchole).

Mitos do feminino como alteridade nos anos 80 e 90 do século XX: feminino como sinónimo de fraqueza (incluindo a fraqueza de espírito) e perda de criatividade em oposição a feminino como estratégia alternativa de afirmação de pluralidade, anti-normatividade, polissemia, anti-finalismo e não-narratividade (entendidos como sinónimos de pós-modernismo). Reafirmação dos velhos mitos do feminino em *Montag aus Licht* (1988) de Stockhausen, e no ciclo *Libérations* (1991) de Jean-Claude Eloy. O feminino como alteridade enquanto essência positiva: *le contraire absolument contraire* com o qual se comunica (Levinas). Em Stockhausen, mulher como deusa-mãe, terra-água, dama, Beatriz ou Margarida, «eterno feminino». Em Eloy, a reformulação de tudo isso na ideia de

feminino como força criadora, anti-autoritária, libertadora, em torno dos polos revolução-religião-eros (Stoianova, 1993b).

A perspectiva feminista nas óperas *Blimunda* e *Divara, Wasser und Blut* de Azio Corghi, sobre libretos de José Saramago (Vieira de Carvalho, 1995f). Quem fala através das personagens femininas: «realmente as mulheres» ou são elas «fantasias masculinas de transgressão»? (McClary, 1992.)

A relação entre a exclusão social da mulher das profissões musicais (nomeadamente de compositora) e a ideologia da música erudita europeia como arte masculina por excelência e como tal valorada positivamente.

A crítica da ideologia sexista pelo movimento feminista e as modernas tentativas de desconstrução do género tanto na comunicação musical como nas ciências musicais. O paradigma feminista *relacional* como desmistificação de uma teoria e análise musical reificadas, baseadas num pensamento binário e numa argumentação circular ou auto-referencial (nomeadamente quanto a critérios de *qualidade* artística). A criação de contextos de comunicação e *performance* não convencionais (*softer-boundaried performance contexts*) como alternativa actual ao paradigma da autonomia estética ou de *l'art pour l'art* (Detels, 1994). A experiência da *performance* como condição de uma reconstrução da identidade musical e do *active engagement* numa nova música (Dusman, 1994).

Proposta de meios alternativos de organizar o som, opondo-se à mera reprodução de ideologia (ao poder masculino), e correspondendo a «valores e experiências femininos» (Gunden, 1981; Petersen, 1987; McClary, 1992; Waterman, 1994) ou «envolvendo um mais lato sentido de eros — reconhecimento e interacção mútuos, participação colectiva» numa música feita por homens e mulheres que exclua o reducionismo a poder e desejo (Pasler, 1992).

Bibliografia:

Abbate (1991), Armstrong (1988), Bayton (1992), Barkin (1992), Beleza (1990), Benhabib (1991; 1993; 1995), Blaukopf (1982), Bordo (1986), Bowers e Bareis

(1991), Buci-Glucksmann (1984), Butler (1990; 1991), Cash (1991), Citron (1990; 1991; 1993), Chadwick (1985), Clément (1979), Comberiati e Locke (1994), Cook (1992), Cornell (1992), Cox (1990), Cusick (1993; 1994), Detels (1994), Devereaux (1990), Duran (1995), Dusman (1994), Eaton (1989), Ferguson e Wicke (1994), Ferreira (1988), Flinn (1992), Fraser (1991; 1993), Frey (1993), Gallop (1988), Gottner-Abendroth (1985), Gornick e Moran (1971), Gunden (1981), Hagemann-White (1993), Hausen (1976), Havlová (1982a; 1982b), Hekman (1990), Hein (1990), Hekman (1990), Herndon e Ziegler (1980), Higgins (1993), Hoffmann e Rieger (1993), Holsinger (1993), Icher (1985), Jay (1991), Kelly-Gadol (1976), Kielian-Gilbert (1994), Killam (1993; 1994), Koskoff (1987), Koslowski (1986), Kramer (1990; 1993), Landes (1988), Langland e Gone (1981), Lauretis (1984, 1987), Leppert (1993), Leppert e McClary (1987), Marques (1993), Maus (1993), McClary (1989a; 1989b; 1991; 1992; 1993; 1994a; 1994b), McRobbie (1989; 1993a; 1993b), McGeary (1994), Miller (1989), Mills (1987), Moi (1985), Nicholson (1990), Nicolai (1996), Nochlin (1988), Oliveros e Maus (1994), Ortner e Whitehead (1981), Owens (1983), Pasler (1992), Pendle (1991), Petersen (1987), Pollock (1988), Rahn (1993), Reich (1993), Rhian (1992), Rieger (1981; 1985; 1992; 1993; 1995), Riethmüller (1988), Carol Robertson (1987; 1989), Rosaldo e Lamphere (1974), Ruiter (1989), Scott (1989), Shepherd (1987; 1993a; 1993b), Smart (1993; 1994), Solie (1991; 1993), Stoianova (1993b), Spivak (1988), Suleiman (1990), Toorn (1991), Treitler (1993), Vieira de Carvalho (1981; 1982b; 1982c; 1983a; 1983b; 1983c; 1984a; 1984b; 1984c; 1984d; 1985; 1988a; 1988b; 1989b; 1995f), Waterman (1994), Welsch (1991b), Wilshire (1990), Christa Wolf (1983), Wood (1980)

Segundo Semestre
Temáticas em alternativa

B) Modernidade e Pós-Modernidade: em torno de um debate e das suas incidências musicais

Definição de objectivos

O objectivo deste semestre é, como resulta do tópico indicado, iniciar os estudantes em algumas das principais correntes filosóficas e sociológicas contemporâneas, incluindo os debates teórico-metodológicos na esfera científica, e promover a reflexão e a discussão em torno das suas relações com as correntes de pensamento, as condições de produção, a recepção e as práticas de execução musicais. Tendo em conta o carácter interdisciplinar que se pretende dar aos diferentes cursos de licenciatura e mestrado desta Faculdade, promovendo a sua articulação recíproca segundo o sistema de unidades de crédito — o que permitirá aos estudantes interessados aprofundar a problemática em análise, por exemplo, no âmbito de disciplinas dos cursos de Filosofia, História das Ideias, Ciências da Comunicação ou Sociologia — trata-se aqui tão somente de situar as questões especificamente musicais no quadro mais geral das posições em confronto, isto é, sem a pretensão de percorrer e analisar em profundidade a maior parte das principais obras e autores que se tornaram «clássicos» no debate.

Nesta primeira tentativa de aproximação a um tema tão amplo e cuja bibliografia é interminável, o objectivo do semestre consiste, pois, sobretudo, em encetar um percurso e definir alguns pontos de referência. De qualquer modo, tanto o princípio da ligação do ensino à investigação como a própria eficácia pedagógica do semestre tornam indispensável uma discussão mais ou menos demorada de algumas questões de fundo que não são imediatamente de incidência musical. O que está em causa, também aqui, é tentar contribuir para que os estudantes de musicologia e futuros musicólogos tomem conhecimento e se tornem, cada vez

mais, interlocutores directos e — dir-se-ia — «em primeira mão» dos debates em curso no âmbito mais geral das ciências sociais e humanas, da teoria e da crítica da cultura.

Os tópicos indicados no programa do semestre terão maior ou menor desenvolvimento e articular-se-ão em maior ou menor medida com trabalhos de pesquisa a empreender por estudantes, consoante esta temática for tratada no âmbito do mestrado ou no âmbito da licenciatura.

Dada a estreita interligação dos diferentes tópicos optou-se por remeter para o final toda a bibliografia relevante (autor/data) não especificada nos «sumários».

1. Introdução a uma ciência pós-moderna

1. 1. O debate em torno da racionalidade

O confronto de paradigmas na filosofia da ciência e nas ciências sociais e humanas. A *Dialéctica do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer (1944) no ponto de intersecção entre modernismo e pós-modernismo: tensão entre defesa *moderna* da razão e crítica *pós-moderna* da razão.

Relance sobre os debates em torno da racionalidade, a partir do declínio dos paradigmas cartesiano e kantiano (baseados no postulado de um sujeito racional autónomo) e em relação com o surto das ciências sociais e históricas no século XIX.

O ataque pós-estruturalista às pretensões científicas do estruturalismo no estudo da cultura, na medida em que este não abandonou os objectivos modernos da verdade, da objectividade, da certeza e do sistema teórico totalizante e continuou a reproduzir as noções humanistas de uma natureza humana imutável, de uma estrutura inata e universal do intelecto e do mito, e outras formas simbólicas como meios de resolução das contradições entre natureza e cultura. O sublinhar da história, da política e da vida quotidiana no mundo contemporâneo, por oposição às abstracções do projecto estruturalista.

A substituição do *singular scrutinizing gaze* do semiologista por uma multiplicidade de *looks* «fragmentados e frequentemente interrompidos», voltados, não para «o texto exemplar» ou para a «imagem ricamente codificada», mas sim para a «espessura textual e densidade visual da vida quotidiana» (McRobbie, 1986).

Relação com a crítica às «concepções mentalistas da significação», a que Wittgenstein opõe o «carácter relacional da significação», situando a constituição

do conteúdo conceptual do pensamento nas «actividades intersubjectivas específicas de uso da linguagem»:

a) a compreensão das palavras (de uma fala ou de um texto) entendida como conhecimento «das aplicações que a pessoa em questão faz delas», como conhecimento «dos contextos, das actividades dentro das quais elas são usadas» (Skupien, 1996);

b) a intervenção das componentes tempo e espaço na estruturação da significação por via da contextualidade das próprias práticas sociais;

c) a acentuação, não no «uso», mas no «processo de *usar* palavras e frases em contextos de conduta social», construindo-se o sentido através da «intersecção entre produção de significantes e objectos ou eventos» «organizada pela acção individual» (Giddens, 1987).

1. 2. Saber e poder

A ubiquidade e multiplicidade de formas de poder na sociedade e na vida quotidiana, a conexão íntima entre conhecimento e poder, e a tese de que o poder penetra o próprio aparelho conceptual que pretende analisá-lo criticamente (bem como a posição do sujeito crítico) (Foucault).

A deslocação das relações entre *pensamento* e *contexto* para o centro do debate:

a) a contradição entre razão filosófica e actividade racional condicionada por convenções espaço-temporais;

b) a oposição entre «versões descontextualizadas de universalidade» e «pluralidade irreductível de jogos de linguagem incomensuráveis, carácter local da verdade e variabilidade dos padrões de justificação»;

c) a «destranscendentalização» ou «fragmentação» da razão, suscitada pela prática empírica da ciência;

d) a concepção da própria ciência como construção social e histórica que opera com «padrões locais de credibilidade» (dinâmica *teórica* como uma prática social, no quadro de uma certa e determinada cultura);

e) o cepticismo quanto à própria inteligibilidade (ou possibilidade de explicação) da acção humana em contextos comparativos (Bohman e Kelly, 1996; Rorty, 1984).

A consequente crítica pós-moderna ao cientismo, ao essencialismo, à argumentação determinista e ao logocentrismo (ou etnocentrismo), e a assunção de um pensamento relacional, contextual e pluralista (*pensiero debole* que não acredita em «a» verdade: Vattimo e Rovatti, 1983) — em detrimento de um pensamento linear, finalista, hierárquico, holístico e binário (baseado nas oposições sujeito/objecto, aparência/realidade, fala/escrita, espírito/corpo, etc.).

A «morte do sujeito», na medida em que a concepção essencialista é abandonada e a pessoa passa a ser considerada «um artefacto social, histórico e linguístico». Em vez do *real self*, uma pluralidade de identidades («posicionalidades») que constituem o sentido do eu de cada um, ligadas por uma espécie de «narrativa do eu» (que «produz mais do que meros fragmentos») e que não se esgotam na chamada «identidade cultural» e/ou «de classe» (Stuart Hall, 1995).

A «morte da história» (como «entidade que justifica a ficção da pessoa e fundamenta o conceito de progresso») arrastando consigo a morte dos conceitos de unidade, homogeneidade, totalidade, integralidade e identidade.

A «morte da metafísica», no sentido em que a procura do real (da presença) é denunciada como desejo de dominar o mundo através de um sistema absoluto apresentado como fundamento da verdade, e donde decorre o papel fundacional desempenhado pela filosofia em todo o «saber positivo» (Bacon contra Descartes

ou auto-afirmação [*Selbstbehauptung*, Blumenberg] contra auto-fundamentação) (Flax, 1990).

Abandono da tentativa de unificar numa teoria a interacção entre estado, economia e cultura, opondo-lhe um «modelo mais complexo das sociedades contemporâneas» baseado numa teoria que acentua o carácter muito mais disperso, plural e descentrado do poder (a multiplicidade dos mecanismos e práticas de dominação) (Foucault), ou que considera este pura e simplesmente dissociado do capital, da economia política ou de quaisquer instituições ou relações sociais (Baudrillard) (Best e Kellner, 1991).

A oposição entre Lyotard e Welsch (pós-modernidade como prossecução do projecto da modernidade ou como nova modernidade) e Habermas e Wellmer (pós-modernidade como anti-modernidade). A pluralidade como «utopia de felicidade» (Lyotard) em oposição à pluralidade como «promessa enganadora» ou «estado de alienação» a resolver dialecticamente na reconciliação ou *Versöhnung* total (Adorno, Wellmer).

1. 3. Crítica da ideologia e «teoria pós-moderna»

O «projecto incompleto da modernidade» e o debate entre a «teoria crítica» e a chamada «teoria pós-moderna», que propõe o abandono de um conceito crítico de ideologia. Pontos de convergência:

- a) crítica da filosofia e da teoria social tradicionais;
- b) crítica da modernidade nas suas formas de racionalização e dominação social;
- c) a partir de um discurso supra-disciplinar (combinando teoria social, filosofia, crítica da cultura e preocupações políticas), crítica da «divisão académica do trabalho» que leva à fixação de fronteiras rígidas entre campos da realidade social;

d) em alguns casos (designadamente na teoria feminista como síntese de ambas) tentativa de orientar a teoria para a prática e de orientar o discurso para a política.

Pontos de divergência, que reflectem tanto o confronto entre perspectivas teóricas e métodos distintos como entre diferentes leituras da era actual, da relação desta com passado e futuro, das possibilidades, estratégias e forças de transformação social:

a) contestação, na teoria crítica, da rotura entre «modernidade» e «pós-modernidade», por outro lado afirmada na teoria pós-moderna (p. ex. Baudrillard), que põe em relevo as «implosões de fronteiras» suscitadas pelas mudanças ocorridas na sociedade contemporânea;

b) defesa, na teoria crítica, de certas distinções (natureza e história, economia e política, necessidades verdadeiras e falsas, alta cultura e baixa cultura, emancipação e dominação, esquerda e direita, etc.) ou categorias (p. ex. economia política, classe, dialéctica, emancipação, socialismo) consideradas obsoletas ou rejeitadas por certos teóricos pós-modernos;

c) abordagem micrológica na teoria e na política (Lyotard, Foucault), contra o racionalismo, a tendência à sistematização e as perspectivas globais ou macroteóricas sobre história e sociedade («grandes narrativas»), recuperados p. ex. por Habermas (Best e Kellner, 1991).

A contradição entre o abandono do conceito crítico de ideologia em Foucault, Baudrillard, Lyotard, e a reintrodução implícita desse conceito na sua (deles) própria crítica dos sistemas teóricos totalizantes (Larrain, 1994).

A «autocontradição performativa» da negação de critérios universalmente aceites de racionalidade (por causa do relativismo cultural): recondução implícita do argumento a uma instância universal de racionalidade (Apel, 1996).

A teoria pós-moderna para além do pós-estruturalismo: por um lado, apropriando-se dele, radicalizando-o e estendendo-o a outros campos teóricos, por outro lado englobando contribuições como as de Habermas, Gramsci, Bakhtin, Bourdieu e toda a elaboração teórica no horizonte da *mudança linguística* (Fraser, 1993).

Neste contexto, utilização do termo «pós-» ou «post» como estratégia adequada, nas ciências sociais, ao diálogo em torno de «áreas-chave em erosão» («modernidade centrada, estruturalismo do velho estilo, marxismo dos sistemas unificados, colonialismo como um sistema», «grandes narrativas do iluminismo e do progresso»), isto é, como estratégia adequada a uma situação de transição (uma «conjuntura gramsciana»), que ainda não é de mudança para um mundo inteiramente diferente (Stuart Hall, 1995).

1. 4. A superação do relativismo

O estágio actual do debate, nomeadamente como tem vindo a desenrolar-se entre Habermas e pensadores inspirados por Foucault: partindo do postulado pós-moderno de que *racionalidade e inteligibilidade* não podem ser separadas uma da outra (em oposição às estratégias universalistas precedentes), tendência para o abandono da velha oposição entre «padrões contextuais de inteligibilidade» e «padrões objectivos de racionalidade» e para a aceitação consensual de que noções interrelacionadas de «verdade» e de «candidatura à verdade» (ênfase nas «condições de possibilidade de verdade») permitem estabelecer «padrões valorativos de racionalidade», sem prejuízo da necessidade de levar em conta «factores contextuais de inteligibilidade», e assim superar também a atitude radicalmente céptica do relativismo.

A compreensão de alternativas como necessidade cognitiva, em ordem a expandir os horizontes dos nossos próprios discursos e responsabilidades, a capacidade de diálogo com os outros. A necessidade de intensificação da compreensão e criticismo mútuos no campo das ciências sociais e históricas, tendo em conta que o trabalho comparativo na história e na etnografia também pode contribuir para

uma crescente compreensão mútua entre os vários grupos na esfera pública, cada vez mais cosmopolita e pluralista (Bohman e Kelly, 1996).

A questão do abandono ou não-abandono da reflexão racional — e não a questão da crítica do progresso — no centro da polémica em torno das «meta-narrativas» da *Aufklärung* (Benhabib, 1991).

Uma «hermenêutica crítica» ou a transição para uma «ciência pós-moderna»:

- a) que supere o dualismo que divide o conhecimento entre ciências da natureza e ciências sociais e humanas;
- b) que opere uma fragmentação temática, não disciplinar, mas antes por transgressão metodológica;
- c) que suponha todo o conhecimento como auto-conhecimento, superando a distância sujeito-objecto;
- d) que opere uma dupla rotura com o senso comum (no sentido de tornar o conhecimento sobre o mundo conhecimento do mundo) (Sousa Santos, 1989).

O carácter dialógico da evidência interpretativa e a proposta de uma «hermenêutica diatópica», visando a identificação de referências isomórficas e a construção, na base destas, de «mestiçagens» ou «configurações de significação multiculturais» (Sousa Santos, 1995).

1. 5. As ciências musicais na transição de paradigma

Charles Seeger (1970), precursor de uma «hermenêutica crítica» da música e da musicologia, no sentido da «dupla ruptura com o senso comum».

A recepção da teoria crítica nas ciências musicais, em articulação com os novos desenvolvimentos da tradição da Escola de Frankfurt (Habermas), com as

contribuições de Bourdieu, Gramsci e da teoria feminista, e com a recepção da teoria do potencial disruptor da cultura de massas (Benjamin).

Os processos musicais ou usos da música e a interacção sociocomunicativa no centro da análise, desconstruindo o paradigma da autonomia estética e relativizando as fronteiras entre diferentes tipos de música, diferentes culturas musicais e entre a esfera musical e o mundo-da-vida.

A convergência entre as novas abordagens sociológicas e etnomusicológicas (em alternativa tanto à tradição positivista da musicologia histórica como ao paradigma estruturalista) acentuando as ligações entre significados «musicais» e vida social e dando particular relevo às relações constitutivas do género, da identidade, da diferença (ou alteridade), da tradição (da sua invenção ou re-invenção), do *habitus* (como «inconsciente» de um grupo social ou de uma «classe»), do poder ou dos diferentes poderes, etc.

Pluralismo das perspectivas:

— quer visando o estudo de «estruturas intermédias» ou *art worlds* (Becker, 1982) em que as actividades musicais têm lugar (mais do que propriamente a «descodificação» das obras de arte ou a relação entre «ideologia» ou «estrutura social» e «artista individual»);

— quer incidindo sobre a mediação e a recepção (onde sobretudo conta a *performance*);

— quer retomando e desenvolvendo a indagação, *no musical* (incluindo tanto a obra musical erudita como a sua interpretação), do que nele existe de codificação ou de «subversão» do social em sentido mais lato, de conformismo ou de resistência;

— quer analisando sob diferentes ângulos e comparativamente processos interculturais ou transculturais e dinâmicas de mudança;

— quer buscando surpreender e caracterizar contextualmente relações «intertextuais» ou «intersemióticas» entre discurso musical e outros tipos de discurso (p. ex. literário) ou comparar estratégias de comunicação (p. ex.: Bohlman, 1993; Bokina, 1988; Borio e Garda, 1989; DeNora, 1995; Hennion, 1993; Kaden, 1984; 1990; 1993; 1995a; 1995b; Knepler, 1977; Leppert e McClary, 1987; Solie, 1993; Subotnik, 1991; Vieira de Carvalho, 1984a; 1986a; 1986d; 1992b; 1995b; 1995c; 1995e; 1995f; 1995g; 1995h; 1996c).

2. As ciências da natureza e o pensamento pós-moderno

2. 1. A segunda lei da termodinâmica e o fim da utopia

O enunciado da primeira lei da termodinâmica (lei da conservação da energia) como «axioma central» da Idade Moderna: relação com os conceitos de auto-conservação do sujeito, de conservação do movimento e da energia, e de um universo eterno e sem limites.

As leis de Galileu na origem da concepção mecânica do mundo, da assunção da «auto-identidade estrutural» e da «auto-preservação do ser» (Blumenberg) e das aproximações evolucionistas à cosmologia e biologia (no sentido do aumento da complexidade).

A descoberta posterior (já no século XIX) da segunda lei da termodinâmica, ou lei da degradação da energia (postulando a tendência de qualquer sistema fechado para um estado menos complexo: fluxo do calor do mais quente para o mais frio) e a sua repercussão social tardia no surto dos movimentos ecológicos nos anos 70 e na contestação do desenvolvimentismo e de um paradigma civilizacional baseado num conceito de progresso ilimitado (Hirsch, 1976).

A emergência do pensamento pós-moderno neste contexto e a sua caracterização como um pensamento ecológico, de renúncia ao princípio da dominação ilimitada do ser humano sobre a natureza e de abandono das aspirações utópicas («exaustão

das energias utópicas») da modernidade (Koslowski, 1986). A modernidade confrontada com o seu próprio *ethos* e com as consequências imprevistas das suas realizações (Vavakova, 1988). Criação de um quadro de possíveis que permita outras modernidades dentro da modernidade (Blumenberg, cit. in Bragança de Miranda, 1988).

2. 2. A axiomática das ciências da natureza no século XX e o fim dos sistemas teóricos totalizantes

A correspondência tipológica de axiomática das ciências da natureza no século XX e do pensamento pós-moderno.

O fim da «totalidade» e dos sistemas teóricos totalizantes no pensamento pós-moderno e a mudança de paradigma nas ciências da natureza:

a) com a teoria da relatividade de Einstein (1905) e a resolução de uma «totalidade absoluta» numa pluralidade de «sistemas autónomos» e pluritemporais só representáveis relacionalmente;

b) com o princípio da indeterminação de Heisenberg (1927) respeitante à observação, em certas condições, de um sistema singular, segundo o qual não é possível definir nesse sistema, simultaneamente e com precisão, todas as grandezas («transparência parcial do sistema»);

c) com o teorema da *incompleteness* (não-integralidade) de Gödel que nega a possibilidade de uma teoria unificada universal susceptível de resolver todos os problemas matemáticos;

d) com teorias mais recentes (fractais, caos, etc.) que restringem drasticamente a validade do «determinismo» e da «continuidade» a campos limitados e apontam dir-se-ia para um «*design* pós-moderno da realidade», isto é, onde prevalece a heterogeneidade (e não a homogeneidade), o dramatismo (e não a harmonia), a diversidade (e não a unidade) estrutural (Welsch, 1987).

3. Da arte moderna ao pós-estruturalismo

3. 1. Homologias entre o modernismo na arte e o pós-estruturalismo na filosofia

Congruência do pensamento filosófico pós-estruturalista (Foucault, Derrida, Lacan e Lyotard) com conquistas específicas da modernidade, designadamente com a arte moderna:

- a) fim do antropocentrismo («desumanização» ou «desidentificação», no sentido de uma reequação das relações entre pessoa humana e natureza e do abandono de um conceito de progresso de raiz humanista);
- b) fim do primado da lógica ou logocentrismo;
- c) fim da monossemia;
- d) fim do primado do representacional.

Traços da arte de vanguarda na perspectiva da filosofia pós-moderna (nomeadamente de Lyotard):

- a) decomposição da essência tradicional da arte (incidência em «elementos», «momentos», «partes»);
- b) reflexão ou auto-reflexividade da arte (que não parte da realidade, mas sim dela própria, desenvolvendo sempre novas «regras-experiências» que resultam, porém, da experiência dramática de uma «realidade fictícia» — de acordo com a lição de Nietzsche e ao contrário de *l'art pour l'art*);
- c) estética do sublime (opondo ao «monumental» o «subtil»; significando, em oposição à estética do belo, a representação do irrepresentável: «arte dos nossos dias» como «exploração do indizível e do invisível» [Lyotard, 1985]; dirigida

menos à percepção sensorial do que ao pensamento; suscitando o *Geistesgefühl* kantiano, reformulado por Lyotard em «sentimento estético do anestético»: representação como não-representação);

d) experimentação (como «não-experiência» ou «desidentificação», decorrente da impossibilidade de representar o não-representável, como abertura a possibilidades imprevisíveis e como atitude crítica permanente: isto é, voltada para um «sublime-crítico» oposto ao falso *pathos* de um sublime retrógrado ou nostálgico do absoluto, por sua vez ligado à ideia de «a» obra ou «o» estilo por antonomásia);

e) pluralidade em sentido radical (compreendendo, na escala das possibilidades, desde o ponto de partida da obra às regras de configuração e critérios, passando pela lógica do seu desenvolvimento; admitindo as mais diversas, heterogêneas e incomensuráveis abordagens: os artistas «balbuciam micrologias») (Lyotard, 1985; Welsch, 1990a).

3. 2. Dissolução das fronteiras entre arte e filosofia

Arte de vanguarda e pensamento pós-moderno «irmanados na experimentação», no pluralismo, na «heterogeneidade» e na «incomensurabilidade das linguagens» (Lyotard):

a) equivalência entre «decomposição» e fim das «metanarrativas»;

b) equivalência entre «reflexividade» da arte e questionamento permanente das «regras do pensamento»;

c) equivalência entre «estética do sublime» e «abertura do pensamento aos paradoxos», ao «incompreensível», ao «irrepresentável»;

d) equivalência entre «polissemia» e «desconstrução» de um pensamento de «representação» e «presença»;

e) equivalência entre «pluralidade» e «racionalidade plural» apoiada na *aisthesis*

As «descontinuidades» e «fragmentação» (e não a síntese ou a aspiração à unidade) como características — também homólogas ao pensamento pós-estruturalista — das «artes que deixaram de ser belas».

A radicalização desta perspectiva em Derrida (1972), através da introdução do conceito de «disseminação», supondo, por oposição a «polissemia» e a «collage», a impossibilidade tanto de reconstruir qualquer «verdade» de que o texto fosse expressão (a «autoridade do contexto»: imaginário, intencionalidade, experiência vivida) como de conceber o próprio texto como um sistema fechado e seguro (não contaminado por outros textos) (Sartiliot, 1993).

A diluição das fronteiras entre arte e filosofia e a leitura do pós-modernismo, não como negação, mas sim como prossecução das manifestações mais radicais da modernidade desde a viragem para o século XX, no domínio das ciências da natureza e sociais, da arte e da praxis social (Welsch, 1987, 1990a).

Walter Benjamin precursor da crítica pós-moderna da cultura (McRobbie, 1994b).

4. A nova lógica cultural do pós-modernismo

4. 1. O «fim da modernidade» e as potencialidades disruptoras da «cultura de massas»

A transformação da experiência estética durante a era da reprodução em massa. O debate teórico quanto ao significado dessa transformação. Da teoria da arte de vanguarda e do significado da arte como utopia à «teoria da cultura de massas». A crítica do projecto da vanguarda como «elitista» e o apelo ao fim do divórcio entre artista e massas (Leslie Fiedler, 1969 cit. in: Welsch, 1988; Turner, 1994).

O paralelo entre a dinâmica do novo no mercado e a dinâmica do novo na arte: «o sublime já não está na arte, mas na especulação com a arte» (Lyotard, 1983).

A caracterização do pós-modernismo como um movimento estético-cultural que corresponde a uma «crise da representação» e cujo impacto resulta da rotura com o modernismo e a vanguarda (do corte com a linearidade e o progresso teleológico) para se orientar no sentido do pastiche, da citação, da paródia e do pluralismo estilístico.

Pós-modernidade definida como «novos tempos» (*New Times*), suscitando novas relações sociais locais e globais, novos processos de constituição de identidades entre indivíduos, grupos e populações que interagem com (e são formados por) múltiplos textos, imagens e representações da experiência quotidiana. A extrapolação dos «objectos culturais» do contexto do seu «valor de uso», do seu lugar na história e do seu papel nas relações sociais, para «o vácuo do prazer estético e do estilo pessoal» (McRobbie, 1991).

A diluição das fronteiras entre «arte elevada» e «arte vulgar». A crítica ao pensamento estruturalista por se ocupar exclusivamente das obras do *high modernism* (Joyce, Mallarmé, etc.) e a incidência na experiência quotidiana, marcada pela «cultura de massas».

A extensão da influência dos *media* apreciada positivamente como susceptível de activar *todas* as significações e de suscitar «a vigilância e o uso críticos» por parte dos receptores, na medida em que as mercadorias que se transformam em cultura popular são precisamente aquelas que escapam ao controlo e oferecem oportunidades de resistência, evasão ou escândalo (Fiske, 1989).

Uma nova geração de intelectuais jovens (em grande parte, negros, mulheres, operários) que experienciam a fragmentação do trabalho temporário e a falta de oportunidades de realização profissional, mas ao mesmo tempo tentam aproveitar a seu favor, como porta-vozes de grupos sociais ou minorias, a saturação dos *media* e re-semantizar as mercadorias com significados de resistência ou oposição

aos mecanismos de dominação da sociedade de consumo (Hebdige, 1979; Huyssen, 1984; McRobbie, 1986; Turner, 1994).

Pós-modernismo definido como «modernismo nas ruas»: quando o tardo-modernismo sai dos museus e entra nas *video shops*, invadindo a cultura popular, disseminado por toda a parte pelo mercado e pela tecnologia, «entrando nas cabeças das crianças» (Stuart Hall, 1995).

Fragmentação da subjectividade, articulada, neste sentido, com um novo desafio político criado pelo concerto das «vozes fragmentadas». A deslocação dos processos de politização da esfera do local de trabalho para a esfera doméstica, pessoal e local-ambiental. A necessidade de novos instrumentos de análise deste e doutros processos culturais em curso.

A revisão da crítica da reificação e do consumismo no sentido do abandono do conceito do «fetichismo da mercadoria» e da ênfase na correspondência do consumo a relações *reais* de produção e reprodução (não necessariamente alienantes, antes podendo contribuir para a emergência de novas identidades «mais expressivas», libertas e conducentes a um novo «senso comum»).

A ênfase do *culturalismo* nas inconsistências e contradições da consciência social de grupos e classes e no empenhamento activo do grupo ou indivíduo na criação do seu próprio espaço (Stuart Hall, 1989), por oposição ao conceito de *ideologia* (enquanto sistema de ideias e de práticas sociais) do *estruturalismo* (McRobbie, 1991).

A proposta da extensão da análise cultural gramsciana (que enfatiza os «contextos sociais concretos») ao campo do consumismo popular como forma de surpreender os novos tempos, evitando quer o retorno ao «modelo mecânico base-superestrutura», quer o resvalar para um «populismo cultural» onde tudo é interpretado como oposicional.

O paradigma de McRobbie (1991) para a análise do consumo na vida quotidiana, por ela colocado no centro da problemática da pós-modernidade:

- a) partir do grupo, da comunidade e da experiência vivida, e não das textos/mensagens dos *media*;
- b) partir de uma atitude aberta ao (e não condenatória do) prazer proporcionado pelo consumo;
- c) partir da verificação da *diferença* como constitutiva da *identidade*;
- d) investigar mais profundamente a chamada «estetização da cultura»;
- e) privilegiar a etnografia e a observação participante, de forma a examinar a multiplicidade de *processos* que acompanham a produção de sentido na cultura e se manifestam quer na construção de um «produto final», quer na sua desconstrução ou contestação, envolvendo instituições, práticas e relações sociais quotidianas.

A contribuição da teoria feminista para a dissolução (sugerida por Stuart Hall, 1992) das fronteiras entre arte, ficção, cultura e disciplinas académicas (McRobbie, 1993).

4. 2. O *pensiero debole*, a recepção de Heidegger e a defesa da estetização do quotidiano como «organização do consenso»

Vattimo (1985) contra a teoria crítica da Escola de Frankfurt. O carácter profético (relativamente à sociedade industrial avançada) da noção hegeliana da «morte da arte» (e nomeadamente da «morte da música» — cf. Antero de Quental, 1866), não no sentido metafísico/utópico originário de coincidência entre o Ser e «uma autoconsciência completamente transparente», mas sim na forma estranhamente pervertida (Adorno) da invasão da vida quotidiana pelos *mass media* e pelo

universo de representações que eles difundem — isto é, como uma «caricatura do espírito absoluto», a qual, no entanto, ofereceria «possibilidades cognitivas e práticas a explorar e com provável repercussão no futuro».

A «morte da arte» interpretada, neste sentido, não como *Überwindung*, mas sim como uma heideggeriana (e nietzschiana) *Verwindung* da metafísica, que não se confunde nem com a utopia da reintegração revolucionária da arte na praxis vital (arte enquanto «modelo privilegiado do conhecimento do real» oposto à concepção kantiana que a autonomizava da «razão pura» e da «razão prática»), nem com a resistência à cultura de massas (e ao seu carácter manipulatório) sob a forma do gesto suicidário da auto-negação («arte autêntica» de Adorno), nem ainda com a mera estetização generalizada da vida quotidiana ou o *Kitsch* produzidos pela cultura de massas.

A verificação da sobrevivência objectiva, na nossa época, das obras de arte em sentido institucional e a teoria de Vattimo segundo a qual elas constituem «o lugar em que, através de um complexo sistema de relações, os três referidos aspectos da morte da arte» «se concretizam e entram em contacto uns com os outros», sendo precisamente esta «interacção dos vários aspectos da própria *morte* da arte» que constitui o elemento-chave para explicar «a persistência da *vida* da arte nos seus produtos» (*declínio* da arte seria a expressão adequada a este constante prenúncio e adiamento da «morte da arte»).

A proposta de reconstrução da noção heideggeriana bidimensional da obra de arte (como «a verdade do ser fazendo-se obra» e como «produção [*Herstellung*] de terra [*Erde*]»):

- a) por um lado, atribuindo à obra a função de organização do consenso: tornar reconhecível e intensificar nela o sentido da pertença do indivíduo a um mundo histórico (função estética da obra como *Aufstellung* ou revelação de um mundo);
- b) por outro lado, considerando o seu desenvolvimento temporal (semelhante ao de um ser vivo que envelhece [*zeitigt*] e regista as marcas da passagem do tempo)

como um evento positivo que contribui activamente para determinar novas possibilidades de sentido (materialidade da obra como núcleo que se oculta sempre de novo e jamais é exaurido de significações).

A luta entre estas duas dimensões (o significado explícito e o significado oculto) da obra de arte e a noção heideggeriana de verdade, não como uma estrutura metafísica estável, mas sim como um evento, e daí a possibilidade de uma «relação essencial» entre verdade e liberdade.

A essência «decorativa» e «marginal» da arte, no quadro de uma interpretação mais geral da ontologia de Heidegger como «ontologia fraca» (em oposição, p. ex. a Bloch, que vê na arte a emergência de uma verdade profunda e essencial).

A dissolução do valor do «novo» como significado da pós-modernidade nas artes, que se libertam da lógica da superação, do desenvolvimento e da inovação.

A correspondência entre a ideia de pós-história (Gehlen), o pensamento pós-metafísico de Heidegger (*Verwindung* em vez de *Überwindung*) e a experiência pós-moderna da arte, caracterizada como «a maneira como a arte ocorre na era do fim da metafísica» (rompendo com a dinâmica da modernidade, baseada na secularização, na ideologia do progresso e na emergência do «novo» como valor fundamental, dinâmica que conduzira — com a transformação do progresso em rotina, no campo da indústria e tecnologia — à deslocação do «*pathos* do novo» para o território da arte).

A recuperação, nesta perspectiva heideggeriana, em oposição à crítica marxista, da «consciência estética» como experiência de verdade substancialmente nihilista, isto é, como desvalorização dos valores mais elevados (Nietzsche) ou como «redução do ser a valor de troca» (Heidegger), significando a transformação do mundo real numa fábula: «num mundo de generalizado valor de troca tudo é dado como narrativa, articulada pelos *mass media*» (que não seriam uma «perversão ideológica», mas antes «uma forma vertiginosa» da «tradição de mensagens» que «a linguagem nos traz do passado e de outras culturas»).

Defesa da estetização da vida quotidiana operada pelos *mass media*, na medida em que difundem critérios gerais de beleza (atração formal dos produtos) e, desse modo, para além da função de distribuição e informação, servem para produzir um consenso através do estabelecimento e intensificação de uma linguagem comum da vida social.

Em oposição à teoria crítica de Adorno e à recepção pós-moderna de Walter Benjamin (McRobbie, 1994b), definição dos *media* como um instrumento *das* massas no sentido em que exercem uma função estética de «organização do consenso» («sentimento de pertença a um grupo»), constituindo-as num domínio público de senso comum, gosto e sentimento (Vattimo, 1985).

Relação desta perspectiva com a teoria da «morte da pessoa» ou do «indivíduo» como «evento discursivo» (Foucault) decorrente da emergência de novas ciências e novos discursos e do destino social inelutável do individual numa sociedade baseada na normalização e na disciplina.

4. 3. A teoria crítica face à cultura de massas

A «lógica cultural do pós-modernismo» (Jameson, 1991), conduzindo nomeadamente à repressão do individual, e caracterizada, na perspectiva da teoria crítica, como resultado do capitalismo tardio (Mandel, 1975) e das indústrias culturais. Reificação pós-modernista da vida quotidiana gerada pelo mercado em contraste com a reificação modernista da obra de arte como fetiche isolado (Eagleton).

A liquidação de todos os referenciais e a *dissolução* da realidade no seu próprio simulacro, operada pelos *mass media* (Baudrillard).

Da loucura ultra-racional da Europa do pós-guerra à nova irracionalidade do misticismo tecnológico (relação com *Dialektik der Aufklärung*) (Grass cit. in: Zurbrugg, 1993). O paralelo entre a nova «ideologia dos computadores» e a

ideologia iluminista do mundo como máquina. A hiperrealidade e a prossecução da estratégia de comunicação ilusionista e do «modelo de identificação». A proposta de um «pós-modernismo contra-hegemónico», oposto ao «esteticismo» e à «estetização do quotidiano» (Aronowitz e Giroux, 1991; Vieira de Carvalho, 1995b).

A razão que se nega a si própria como racionalização de novas formas de dominação social (comunicação e cultura de massas, aparelhos de Estado racionalizados e burocratizados, ciência e tecnologia ao serviço da «administração das consciências e das necessidades») destinadas a assegurar o controlo dos indivíduos e a conformá-los segundo os ditames do sistema.

O paralelo entre as relações de trabalho temporárias na economia e as emoções a prazo no amor e na sexualidade (Harvey, 1989).

A lógica cultural da pós-modernidade à luz de algumas objecções à teoria dita pós-moderna:

- a) não leva em conta o papel continuado do capitalismo na produção e reprodução das formações sociais contemporâneas;
- b) subestima o papel de grupos de interesses no controlo e orientação da informação e dos *mass media*;
- c) trata os conceitos de racionalidade, totalidade, consenso e sistema social como intrinsecamente repressivos;
- d) ao insistir em pluralidade/fragmentação, microanálise/ micropolítica, individual/ singular, leva à rejeição de formas de resistência/luta colectivas ou de transformações sociais em larga escala, ao mesmo tempo que ignora ou subestima tendências para a centralização, para a mundialização da economia de mercado e para a standardização (ou «macdonaldização») generalizadas da vida quotidiana

(dos gostos, desejos e práticas), operadas pela sociedade mediática e de consumo de um extremo ao outro do globo.

Apreensão pela teoria crítica de Adorno e Benjamin dos processos multidimensionais em curso, no duplo sentido da fragmentação e da unificação, da implosão e da diferenciação, da pluralidade e da homogeneização, combinando dialecticamente a incidência micrológica com a macrológica, isto é, analisando as mediações (*Vermittlungen*) entre particularidades e totalidades, artefactos e eventos individuais, processos e estruturas sociais, fenómenos e esferas da realidade social.

O conceito de *Vermittlung* recíproca entre sujeito e objecto, entre pensamento e ser, como resposta dialéctica às teorias redutoras essencialistas da modernidade e em convergência com as teorias da pós-modernidade (Best e Kellner, 1991).

A crítica da lógica cultural do pós-modernismo ou a actualidade e possibilidade da crítica da ideologia no contexto do «capitalismo tardio». A crítica à «condição pós-moderna» como emergência de uma «esquizofrenia social em larga escala» decorrente da «morte da subjectividade» ou da «rotura da identidade» (Jameson, 1981; 1991).

A recondução do debate entre teoria dita pós-moderna e teoria dita neomarxista ao debate entre Heidegger e Adorno em torno de questões centrais da filosofia do século XX:

- a) relação entre pensamento e compreensão do mundo (transcendência, verdade, história);
- b) relação entre pensamento e mudança do mundo (racionalidade, liberdade, formação social) (McHugh, 1993).

O abandono do empenhamento na razão e na racionalidade ou da esperança não-ingénua na objectividade de universais (tais como «vida melhor» ou «sociedade

mais justa») como sinal de desespero ou manifestação de um pensamento neoconservador. Crítica da teoria pós-estruturalista como reprodução da própria ideologia cultural que critica — isto é, como produto do capitalismo avançado (dado que não distingue entre o domínio legítimo da cultura e o da economia) (Habermas, 1980).

5. Zeitgeist in Babel: o pós-modernismo nas artes

5. 1. Interdisciplinaridade, pluralismo e indefinição de fronteiras

Pós-modernismo *versus* pós-modernismo. O carácter interdisciplinar do conceito de pós-modernismo e a dificuldade de articular o pensamento pós-moderno na filosofia e nas ciências humanas com múltiplas orientações estéticas ou práticas culturais e artísticas que, ou se reclamam de pós-modernas, ou são como tal estigmatizadas.

A pluralidade de linguagens e modelos de pós-modernismo e a teoria da liberdade estética de Nietzsche, que questiona uma «cultura da verdade» (Menke, 1996).

O pós-modernismo como constelação complexa de discursos muito diferentes, cada qual definindo o conceito «de acordo com o seu horizonte de expectativas»,

ora valorado positivamente, ora negativamente (Hoesterey, 1991);

ora tomado para uma época claramente delimitada (relativamente ao passado recente),

ora entendido retroactivamente como atitude ou programa com uma longa genealogia «que não tardará a chegar a Homero» (Rosso e Eco, 1983),

ora simplesmente como «objecto de desejo», significando um estado de participação, a qualquer preço, numa *Epochenschwelle* (onda epocal) (Hoesterey, 1991).

Pós-modernismo como rutura com o modernismo, na medida em que confere iguais direitos a todos os estilos e tradições; e como continuação e superação do modernismo, na medida em que, por um lado, aproveita as inovações técnicas do modernismo (p. ex. técnicas de construção na arquitectura) e, por outro, recusa a pureza formal em nome de uma estética pluralista regulada por um gosto democrático (pluralismo estético em correspondência com o pluralismo das minorias) (Jencks, 1989).

Pós-modernismo, enquanto sinónimo de tardo-modernismo (*late modernism*), enaltecido p. ex. por Jameson (1991) e Greenberg (1980), mas condenado p. ex. por Jencks (1976; 1986). Enquanto demarcação do modernismo (ou continuação que o transcende), enaltecido por este, e condenado por aqueles, embora por razões diferentes:

para o primeiro, por significar o abandono do potencial crítico da arte em relação a uma totalidade alienante;

para o segundo, por pôr termo a uma atitude autocrítica quanto a padrões de «qualidade» estética, condição da resistência ao declínio desses padrões (em consequência da «democratização da cultura sob o industrialismo»).

A arte pós-moderna definida como revisitação (citação) irónica do passado, jogo metalinguístico, possibilidade de equívoco gerado no receptor pela incompreensão do jogo ou da ironia (Rosso e Eco, 1983; Jencks, 1986), por oposição ao paradigma moderno da arte de vanguarda, definida como destruição ou desfiguração do passado, depois, eliminação da figura e, finalmente, conquista do abstracto na pintura e em todas as artes: o puro paralelepípedo na arquitectura, a página vazia na literatura, o silêncio na música.

O pós-modernismo como novo *maneirismo*, relacionado com o des-centramento do mundo e a necessidade de cada um reinventar os seus pontos de referência (Rosso e Eco, 1983).

O princípio do ecletismo radical, nomeadamente na arquitectura: combinação selectiva de tradições (*to eclet*), entre a invenção e a paródia (Jencks, 1989). Ou, numa outra perspectiva, abandono duma «lógica formal ou evolvente» (na tradição de Gropius e Le Corbusier que conduziu ao «estilo internacional») e prioridade a «estratégias retóricas e narrativas» (Klotz, 1988).

A relação entre codificação múltipla (*double-code* ou *Mehrfachcodierung*) (Jencks, 1989) e a estética da recepção de Jauß. Pós-modernismo nas artes como resultado da mudança de paradigma de uma estética substancialista da obra (centrada na produção) para uma estética de mediação (centrada na recepção) (Mauser, 1993). Codificação múltipla e retorno à alegoria (Owens, 1989).

5. 2. Pós-modernismo nas artes como recuperação do projecto da modernidade

O princípio de que uma obra de arte só é moderna se antes foi pós-moderna (Lyotard). A reelaboração da herança de Duchamp na arte pós-moderna: transformar conceitos, deslocá-los, voltá-los contra os pressupostos de que partem, reinscrevê-los noutros registos e a pouco e pouco modificar o terreno do nosso trabalho e produzir novas configurações (Derrida) (Zurbrugg, 1993).

Características geralmente atribuídas à corrente do «pós-modernismo pós-estruturalista» (Foster, 1989) nas artes, como recuperação do projecto das vanguardas mormente desde inícios do século XX:

- a) no plano «sintáctico», indeterminação, fragmentação, montagem, colagem, intertextualidade, hibridismo, carnavalesco (no sentido de Bakhtin), construtivismo, acaso, abertura da forma, descontinuidade, descanonização;
- b) no plano «semântico», a apresentação de mundos possíveis (não reais), a redefinição da relação entre espaço e tempo, a dissolução do eu e dos seus limites («desidentificação», incerteza da identidade);

c) no plano «pragmático», a deslocação da obra em si para o receptor, pondo o acento na interacção entre o «texto» e o receptor (princípio de que a significação não está no objecto percebido, mas sim na actividade de percepção);

d) no plano «meta-semiótico», a deslocação do monismo para o pluralismo, da representação para a performance (estética do agir, paralelo entre «acção na vida» e «acção na arte»), da referencialidade para a não-referencialidade; da representação para a não-representação (Fischer-Lichte, 1991; Foster, 1989; Hassan, 1988; Klinkowicz, 1988).

A categoria do caos e o seu «poder redentor» (Kuspit, 1984), num contexto de intervenção que se aproxima da teoria da vanguarda (Bürger, 1974), na medida em que postula a abolição da instituição autónoma da arte e a reabsorção desta pelo «mundo da vida» a que pertencia originariamente.

A morte do autor na leitura do texto (Barthes). A pluralidade de vozes e o fim da «metafísica da presença» e de todos os métodos de análise, explanação e interpretação que repousam num centro único, não questionado, pré-copernicano. O texto como *assemblage* de fragmentos intertextuais (Belsey, 1980). As experiências de fragmentação e de crise de identidade como sendo comuns à modernidade e à pós-modernidade (Berman, 1982).

Liotard (1982) contra o «pós-modernismo» de Jencks (designadamente, contra as técnicas de citação e *collage* na arquitectura) e o «transvanguardismo» de Bonito-Oliva, por «delapidarem a herança das vanguardas, sob o pretexto de a acolherem», e contra a ameaça da «desresponsabilização dos artistas» relativamente à «questão do irrepresentável» (sublime-crítico).

O fim da estética do belo e a emergência da estética do sublime (como *Geistesgefühl*, Kant), «em nome do destino final do espírito, que é a liberdade» (Liotard, 1987).

5. 3. Pós-modernismo nas artes como abandono do projecto da modernidade

A dúvida radical quanto à possibilidade do historicamente novo como categoria central da pós-modernidade (Groys, 1992). Identificação de vanguarda e modernidade, e tese da exaustão de ambas (Eco, 1983). O pós-modernismo como «uma posição conjuntural do antimodernismo» (J. A. França, 1988).

O diagnóstico da morte da vanguarda de alta tecnologia na pós-modernidade, em consequência da superficialidade dos *mass media* contemporâneos e do colapso do optimismo histórico da vanguarda, (optimismo justamente baseado na ideia de progresso inerente à experimentação com novas técnicas e novos materiais) (Bonitto-Oliva, 1982).

A estética híbrida pós-moderna ou o princípio da transgressão de fronteiras e relacional. Fim das diferenças entre arte elevada (*high*) e arte vulgar (*low*), cultura e *kitsch*, museu (espaço sagrado) e mundo profano exterior.

Coexistência e interação de diferentes discursos e categorias conflituais: arte e vida, alta cultura e baixa cultura, ordem e desordem, anonimato e subjectividade (Zurbrugg, 1993).

Abandono da esperança de uma nova totalização (fim do Princípio-Esperança [*Prinzip Hoffnung*]) e sua substituição por uma rede não totalizada de *différences* suplementares como alternativa superior às dictomias rígidas da *diferenciação* modernista.

Pós-modernismo neoconservador ou pós-modernismo como fachada para uma aproximação com o mercado e com o público; não como revolta contra a ordem estabelecida, mas sim como «resposta a certas realidades sociais e tecno-económicas novas» (Vavakova, 1988). Caracterizado pelo retorno à representação e à história (ecletismo historicista), retomando reacções de hostilidade a uma *adversary culture* que se configuram como «uma frente popular de elementos pré e antimodernistas» em consonância com outras formas de regresso à tradição (na

família, religião, etc.) (Foster, 1989). A relação pacífica com a moda e com a moda suprema de não haver modas (Sousa Ribeiro, 1988a).

5. 4. O pós-modernismo nas artes e o debate em torno do seu potencial crítico

Minimal language art (movimento *multimedia*) nos anos 60 e 70. O conflito entre modernismo e pós-modernismo e a tensão entre as categorias artísticas antitéticas de *forma* (conjuntiva, fechada) e *antiforma* (disjuntiva, aberta) *propósito* e *jogo*, *design* e *chance*, *hierarquia* e *anarquia*, *mestria/logos* e *exaustão/silêncio*, *presença* e *ausência*, *objecto artístico/obra acabada* e *descrição/desconstrução*, no quadro da tensão entre anonimidade estrutural ou neutralidade formal e subjectividade confessional e sensibilidade existencial (Hassan, 1987).

O «pastiche» e a «exploração da subjectividade fragmentada» justificadas na sua articulação com a «paisagem do presente» e com a emergência das vozes (*pop-culture*) outrora marginalizadas pelas «meta-narrativas modernistas da mestria», mas agora denunciadas como «patriarcais e imperialistas».

Um novo conceito de «vanguarda» («vanguarda igualitária») que privilegia as referências cruzadas entre cultura *pop* e *high*, estética e comércio, entre empenhamento criador e necessidade de sobrevivência, e que, ao contrário do que pretendem Baudrillard ou Jameson, não equivale ao fim do potencial crítico da cultura, mas sim à sua transferência para outro plano (McRobbie, 1986).

Em contraposição ao gemido (*groan*) da antinarrativa duma arte crítica (Brecht) ou da poética do falhanço (Beckett), o sorriso (*grin*) da antinarrativa pós-moderna que explora o sentido de humor dos *leftovers* (Warhol). A despreocupação autoconsciente de Warhol por oposição à ansiedade e à experiência da alienação que marca a modernidade (Jameson). Arte pós-moderna aparece com as formas, categorias e conteúdos da indústria cultural (*consumer society*), denunciada pelos ideólogos da modernidade (Jameson). Rauschenberg: a arte pós-moderna trabalha com o excesso da sociedade de consumo (Zurbrugg, 1993).

Crítica de Jameson à *performance art* pós-moderna: tese da impermanência da arte (a tecnologia reprodutiva é que é o verdadeiro sujeito da obra). Relação com o primado do trabalho humano *objectivado numa obra* postulado por Marx/Adorno (Dahlhaus, 1981).

Potencial crítico da montagem na arte pós-moderna: usa as armas da simulação num mundo de simulações (*blowing up the image*). Estratégia subversiva pós-moderna ligada a uma certa forma de despersonalização e predominantemente colectiva: Manipulação provocadora da iconografia do consumo (Warhol) como neutralização da reificação (Jameson) (Zurbrugg, 1993).

Estética do sublime como «florzinha da cultura burguesa» de origem romântica e «forma pós-modernista de vida intelectual», por oposição aos que querem «uma forma pós-modernista de vida social» enquanto auto-afirmação (e não auto-fundamentação) da sociedade como um todo (Rorty, 1984).

A ordem da «tolerância repressiva» (Marcuse) nas artes ou a extensão a estas do princípio *anything goes* (Feyerabend).

6. O pós-modernismo na música enquanto recuperação do modernismo e das vanguardas

6. 1. Traços considerados pós-modernos nas vanguardas e modernismo musicais desde a viragem do século

Impossibilidade, também na música, de um conceito unívoco de pós-modernismo — ou não fosse esse precisamente um sinal da «condição pós-moderna».

Pluralidade de correntes de vanguarda ou modernistas na música europeia (desde inícios até meados do século XX) que evidenciam traços comuns àqueles que têm sido atribuídos a correntes ditas pós-modernas:

- a) auto-reflexividade, comum a simbolistas e expressionistas (Debussy, Schönberg);
- b) abandono pontual do etnocentrismo (Debussy, Stravinsky);
- c) indeterminação, ou abandono de um pensamento lógico-dedutivo (Debussy, Schönberg ca. 1909), conduzindo à fragmentação, à descontinuidade, ao silêncio e à abertura da forma (Schönberg, Webern, ca. 1909);
- d) montagem, *collage*, carnavalesco (Charles Ives, Satie, Stravinsky);
- e) hibridismo (Charles Ives, Satie, Luís de Freitas Branco em *Vathek*);
- f) carácter informal e acaso, fim da unidimensionalidade e do carácter teleológico da «narrativa» (Schönberg ca. 1909, grafismos de Satie);
- g) construtivismo (Berg, Hindemith, Grupo dos Seis);
- h) desidentificação e busca duma alteridade, ora no inconsciente (Schönberg ca. 1909), ora no «arcaico» de uma cultura rústica até então ignorada (Bartók, Lopes-Graça);
- i) deslocação para a interacção entre obra e receptor, quer como gesto dadaísta (*musique d'ameublement*, de Satie), quer como estratégia de estranhamento ou *Verfremdung* (Renard, *História do Soldado* de Stravinsky; Offenbach no *Theater der Dichtung* de Karl Kraus; *Musikclownerien* de Karl Valentin; Brecht/Weill; música para teatro/cinema de Eisler; anti-clímax e fragmentação da forma e do discurso em Lopes-Graça);
- j) princípio da auto-referencialidade do texto e da sua produção (Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters);

k) a combinação de vários destes traços nas experiências *ruidistas* e em *performances* futuristas ou dadaistas com componentes sonoras/musicais bem como em espectáculos agregando diferentes artes (p. ex., *A Vitória sobre o Sol* de Matjuchin/Krutchonich/ Malevitch/Chlebnikov, a *Anti-Sinfonia* de Golitchev, *Parade* de Satie/ Picasso/Cocteau, *Relâche* de Satie/Picabia, o *Bailado Mecânico*, de Antheil);

l) revisitação ou citação irónica do passado (Satie, Schönberg no *Pierrot Lunaire*, Stravinsky da *Pulcinella* ao *Beijo da Fada*, passando pelo *Octeto para Instrumentos de Sopro*).

6. 2. A música contemporânea como «arte pobre» e «arte complexa»

A posição de Lyotard quanto ao papel das novas tecnologias na música. O paralelo entre as artes e as «ciências do espaço e do tempo»:

por um lado, acentuação da intuição última em correspondência com uma estratégia de empobrecimento (infratecnológica);

por outro lado, acentuação da construção axiomática em correspondência com uma estratégia de enriquecimento (hipertécnica).

Em ambos os casos, propósito de fazer sentir o insensível (do campo espacial e/ou temporal), o invisível, o inaudível.

Impossibilidade de aplicar esta dicotomia às vanguardas, a que são inerentes a tensão, a hesitação, o paradoxo, não permitindo que se classifique «o minimalismo, *l'arte povera*, o *happening*, a *performance*, a música de Cage, de Morton Feldman ou Jean-Charles François, do lado “pobre”; e do lado “rico”, a abstracção, o conceptualismo, a música de Nono, Boulez, Stockhausen, Xenakis ou Grisey».

O carácter ilusório da oposição entre as duas correntes. O «minimalismo do muito complexo», no sentido em que todas as mediações tecnológicas reconduzem ao aqui e agora da representação ou *Darstellung*. O «conceptualismo das obras pobres» (fabricadas «com ruídos obtidos pela percussão de quaisquer objectos»), no sentido em que exigem reflexão e, por vezes, uma verdadeira axiomática.

Nem desconstrução da audição enquanto retorno a um «estado natural da escuta» que a cultura musical teria feito perder; nem construção duma cultura *savante* da audição que abstraia da necessidade de destinar a obra à «maravilha única do evento sonoro» (Lyotard, 1986).

A ideia de «ascese» e de «exclusão do corpo» na comunicação musical («meditação escrupulosa» contra «mecânica corporal») propugnada por Lyotard (1986) em óbvia oposição ao pós-modernismo feminista.

6. 3. John Cage como paradigma do pós-modernismo na música

John Cage reclamado por Lyotard como exemplo de uma vanguarda experimental tipicamente pós-moderna. Arte como experimentação em paralelo com a filosofia como experimentação reflexiva. Schoenberg/Adorno (incidência no carácter da forma e na crítica) *versus* Cage/Kagel (incidência no momento intensivo do som e na afirmação). «Matéria» como categoria natural em Cage *versus* «material» como categoria histórica em Adorno. Cage ou a destruição da arte como arte: estetização dos acontecimentos sonoros através da sua «despragmatização» visando uma experiência a-conceptual e desinteressada (Dahlhaus, 1981). Música não como «comunicação», mas sim como «preparação da consciência» para se tornar «receptiva a influências divinas» (Budismo-Zen) (Cage, 1989).

Cage ou «o *C-Effect* na cultura pós-moderna» (Zurbrugg, 1993), definido como assimilação positiva e optimista das inovações tecnológicas e conceptuais que Lyotard (1979) designa como «novos lances», «novas regras» e «novos jogos»:

a) cultura pós-moderna como «esclarecimento global potencial» e «convite a novos modos de representação e conceptualização»;

b) a eficácia dos *media* na «metamorfose das nossas mentes» e na «reconciliação com os nossos sentidos»;

c) o acento na susceptibilidade da mudança e o apelo a um «pensamento corajoso que veja as coisas em movimento» e «a vida como revolução», pensamento definido num sentido «radical, global, arquitectural» como *comprehensive design problem-solving* (Cage, 1969).

Emancipação do som relativamente à «nota que o oprime» e destruição da oposição entre som e silêncio (4' 33", para piano). Da «vertigem da página em branco» (Mallarmé) ao silêncio de Cage como tábua rasa ou grau zero da composição. A identidade entre silêncio e ruído (ou «rumor do mundo») que importa libertar para além de qualquer «filtragem cultural».

Os Estados Unidos enquanto «centro da era da produção e reprodução hipermecânica» na origem da estética de Cage, assim entendida como manifestação positiva da criatividade americana (Zurbrugg, 1993).

Experimentação só possível numa situação de a-historicidade da música, em que a «acumulação do efeito histórico» («omnipresença da totalidade do material») teria tornado obsoleto o princípio do desenvolvimento imanente do material (Adorno) e levado à completa separação entre a tecnologia e a subjectividade: artista experimentado pela técnica, em vez de ser a técnica experimentada pelo artista; unidade tecnológica contra unidade ideal (Sabbe, 1993). O princípio da desinstrumentalização da técnica (enquanto meio para realizar intenções, na base da relação sujeito-objecto), deixando-a entregue a si própria como dispositivo energético de experimentação aberta e permitindo assim que introduzam o desconhecido. Animação (*enlivened action*) contra estupefacção, ou o retomar do futurismo de Marinetti na apologia do ser humano «multiplicado pelas máquinas» (Zurbrugg, 1993). A técnica tende a ser o próprio modo de realização do processo

comunicacional, a exemplo do que também se passa no domínio da linguagem (Duarte Rodrigues, 1990).

O princípio da *unidade orgânica* resultante da justaposição paradoxal de elementos, ou a *anti-arte* (negação das convenções artísticas estabelecidas) como *ante-arte* (introdução de novas convenções). Defesa da organicidade da obra de arte obtida por *autopoiesis*.

A exploração dos limites e a crença «no grande poder da mente», mas ao mesmo tempo:

- a) recusa de modos planeados de composição;
- b) equivalência entre o princípio da liberdade e a «despersonalização» ou «dessubjectivização» da comunicação musical (o «anonimato da objectividade»);
- c) fim de uma estética da expressão (o artista *diz* que *nada tem a dizer*) e do domínio do artista sobre o «material» («libertar» as técnicas de produção sonora, e não dominá-las; «libertar» sons e ruídos enquanto tais, e não como produtos subservientes da imaginação do «autor»).

Purposeful purposelessness e *purposeless play*: música experimental como «afirmação da vida» (a cuja «harmonia» cada um deve entregar-se afastando do caminho os seus próprios pensamento e desejos), e não como propósito de «substituir o caos pela ordem» ou de «promover o avanço da criação» (Cage, 1939).

A oposição Schoenberg-Cage como oposição entre o princípio da lógica, do domínio do material, da unidade do espaço musical, e o princípio da diversidade não dominada, da surpresa-imprevisibilidade, do desaparecimento da categoria do autor (dominando a obra através da notação) (Danuser, 1993). Mas: convergência entre a teoria da música como dispositivo libidinal (Lyotard) e o manifesto

expressionista de Schoenberg na carta a Busoni de 1909 (Vieira de Carvalho, 1990c).

A assunção do *inacabamento radical* da obra (Charles, 1972) e a introdução do princípio da *indeterminação* ou do acaso na composição musical (*música casual*), marcando a dissidência de Cage relativamente ao serialismo integral então representado por Boulez, Stockhausen (na Europa) e Milton Babbitt (nos Estados Unidos) (*Music of Changes*, para piano, 1951).

A tendência de Cage para o «desconstrucionismo», manifestado na ênfase na experiência musical e no aspecto performativo (*get yourself into a situation that you use your experience in*) bem como na relação artista-público. Abertura da possibilidade de ouvir e fazer ouvir (sem determinar o que se ouve) como tarefa do músico (Detels, 1994).

A «obra de arte» como *evento* experienciado por criador e receptor sem subordinação a quaisquer regras ou juízos de valor pré-determinados e, enquanto tal, *consumida* no acto de ser usada (isto é, suscitando um novo *evento* ou *happening*, equivalente a «comida fresca») (Cage, 1968). Combinação destas *performances* com novas tecnologias desde meados dos anos 60 (em articulação com a organização «Experiments in Art und Technology» [E. A. T.] agregando artistas e cientistas, numa perspectiva de ligação entre experimentalismo na arte e experimenalismo na ciência) (Lovejoy, 1989).

O apelo implícito ao «progresso estético», ao novo e à mudança. «Coexistência dos dissemelhantes», «antilógica do texto» ou «*descentramento* da narrativa» em *Indeterminacy* (1959), que opera com a transição da fala para a música através da tecnologia da gravação e na base do papel primordial atribuído ao parâmetro da duração. *Indeterminacy* (1959) de Cage e a problemática da arte como experiência colectiva: parcialmente pessoal, parcialmente impessoal, parcialmente *performance* colectiva. *Performances* de multimedia pós-modernos: controlo dos materiais de acordo com modos de regulação e *chance*, ora *despersonalizando*, ora *repersonalizando* o conteúdo, através do obscurecimento ou da revelação de

traços do acento autoral, ora *live*, ora tecnológicos, ora *live technological* (caso da *live electronic* na música contemporânea) (Zurbrugg, 1993).

As práticas «antinarrativas» (tipicamente norte-americanas, segundo Zurbrugg) de Cage, Laurie Anderson, Philip Glass e Robert Wilson. O princípio do *descentramento* da experiência musical, acabando com a distinção entre princípio, meio e fim e com a distinção entre sons do palco e sons da plateia.

Paralelo entre Cage e artistas de outras áreas como Rauschenberg e Sontag (Nova Iorque, anos 60), na tentativa de superação do *high modernism* institucionalizado em museus, academias e universidades. O trabalho artístico com o «excesso da sociedade de consumo» (*collage*, na tradição de Schwitters). *Collage* na música como equivalente da experiência da arquitectura dita pós-moderna (aliás detestada por Lyotard), que proporciona a simultaneidade de diferentes épocas. Especificidade da *collage* em Cage (p. ex. em *Europera*) por oposição à citação. Relação com os *ready made* de Duchamp: arte como construto; apropriação de um objecto como acto de produção de sentido num contexto diferente (teoria da alegoria de Walter Benjamin) (Bürger, 1974; Lovejoy, 1989).

Mureau de John Cage e David Tudor (para banda magnética, sintetizador e voz): «a libertação do tempo sonoro relativamente ao constrangimento metronómico», na linha de Varèse (Lyotard, 1986); relação com a crítica de Foucault à organização racional do tempo como mecanismo social de dominação e controlo (cf. a propósito a crítica à racionalidade iluminista in: *Wozzeck* de Büchner/Berg — Vieira de Carvalho, 1984b).

A ópera *Europera* (sem libreto), exemplo do hibridismo pós-moderno no uso dos *multimedia*: amálgama (*collage* de citações) de materiais teatrais, musicais e operáticos, coexistindo e interrelacionando-se no espaço cibernético interactivo (Zurbrugg, 1993).

Como no dadaísmo e surrealismo, ataque à instituição arte e recondução à praxis vital, no sentido de *keep in contact, don't isolate yourself* como condição da «vida num mundo melhor».

6. 4. Pluralismo estético na criação e na interpretação musicais

A alteridade do feminino (Levinas) na origem do pluralismo pós-moderno, também na música: polissemia, anti-normatividade, diferença (Derrida, Deleuze), desenvolvimento «rizomático» incontrolável, em múltiplas camadas, multi-mediático e em todas as direcções no tempo e no espaço (Deleuze e Guattari), ou o «princípio do feminino» contra as oposições binárias (masculinas) e contra o «princípio esperança» (*Prinzip Hoffnung*) de Bloch, dirigido para a frente e teleológico (Stoianova, 1993b).

O princípio da codificação múltipla na arte pós-moderna (Jencks) e a coexistência de múltiplas escolas de interpretação ou práticas de execução musicais (em articulação com a teoria da recepção de Jauß) (Mauser, 1993).

O paralelo entre, por um lado, o *International Style* na arquitectura e o serialismo integral na música (equivalentes à rigidificação de propostas inicialmente muito mais plurais) e, por outro lado, as alternativas pós-modernas a ambos, marcadas pela preocupação de articular a arte e o mundo da vida (Kompridis, 1993).

O pluralismo da música dita pós-moderna como expressão de uma nova vanguarda, de um movimento de secessão equivalente ao outrora representado por Varèse e Webern (Halbreich cit. por Hattinger, 1993).

O pluralismo como perda da consciência da história e desistência da construção da história. Berio como precursor do gesto de apropriação do pluralismo musical da actualidade: *Sinfonia*, 1968/69 (Budde, 1993).

Pluralismo e mundialização: *Telematic* (Roy Ascott) e o fim das fronteiras entre indivíduos, instituições, territórios e zonas horárias (Zurbrugg, 1993).

7. O pós-modernismo na música como abandono da modernidade

7. 1. A diluição das fronteiras entre música erudita e música popular

A «experiência musical das pessoas» como reflexo das «divisões de saúde, classe, nação, que geram pobreza, ignorância, violência» e a crítica à distinção moderna entre «música erudita» e «música popular» ou entre autores nomeados pela cultura legítima e música «anónima» (Blacking, 1987).

As distinções entre tipos de música («clássica», «popular», «folk», etc.) como discursos construídos em torno de práticas musicais concretas a fim de as submeter ao controlo do poder (torná-las susceptível de várias formas de controlo social, político e económico) (Shepherd, 1993b).

A «crise do modernismo», entendida como crise da autonomia estética e da distinção entre arte elevada e arte popular. O retorno a um envolvimento da experiência estética na cultura popular, nomeadamente através dos *mass media* e das novas tecnologias. Os videos musicais de Laurie Anderson como exemplo de uma arte mediática de massas, socialmente empenhada (milhões de *dollars* de receita em benefício de populações vítimas da fome no terceiro mundo) (Lovejoy, 1989). Crítica à «superioridade da música erudita ocidental» (Judith Becker, 1986).

As manifestações musicais da cultura popular caracterizadas pela amálgama de «tudo o que vem à mão: ruídos, restos, tecnologia, fita magnética, imagens, *rapping*, sons arranhados, etc.». O exemplo da cultura musical urbana negro-americana, reflectindo tanto a sua «alteridade», a sua condição de *outsider* relativamente à «cultura legítima», como a forma como é condenada por esta ao anonimato (McRobbie, 1986).

Defesa da vocalidade afro-americana tradicional no teatro musical norte-americano (contra a tradição vocal europeia da ópera) e da música popular contra a sua rejeição — rejeição alegadamente de origem racista (nos Estados Unidos), em nome da *High Art*. Mecanismos de apropriação branca da criatividade negro-americana e estatuto marginal dos artistas negros (Steve Reich e Anthony Davies, in Johnson et al., 1990).

As tentativas de grupos populares alternativos, étnicos, etc., de contrapor alternativas locais, inclusive através de pequenas produtoras de discos ou cassetes, aos produtos *standard* dos grandes complexos industriais internacionais da «música de massas» (Wallis e Malm, 1984; Kaden, 1995a).

A inacessibilidade da nova música cultivada em meios intelectuais (p. ex. universidades norte-americanas) em contraste com a adesão massiva dos jovens (p. ex. estudantes universitários) a estilos mais populares. A tese do «prestígio terminal da vanguarda» musical (McClary, 1989).

A proposta de uma nova funcionalidade que subtraia a música à funcionalidade da «indústria da cultura» no próprio terreno desta (Sabbe, 1993). A insistência num «gosto democrático» nas artes (e, em especial, na música e no teatro musical) ou o retorno às estratégias de comunicação propugnadas pelo iluminismo burguês desde meados do século XVIII e mundializadas pelos *mass media* em fins do século XX (estratégias questionadas pelas vanguardas, desde Baudelaire) (Vieira de Carvalho, 1995b; 1995c; 1995d).

7. 2. «Nova simplicidade» e pensamento neoconservador

A apologia de uma nova autoridade normativa e do fim da ética de uma *adversary culture* (Daniel Bell, Arnold Gehlen). A estratégia de descrédito lançada sobre toda e qualquer manifestação de mentalidade oposicionista (modernidade igual a nihilismo, intervenção do Estado igual a totalitarismo, feminismo igual a destruição da família, etc.).

Karl Popper em 1991 (citado por Schulz, 1993): o Ocidente como «o melhor mundo social possível que alguma vez existiu»; a denúncia da «alta traição» da maioria dos intelectuais que o difamam, difundindo uma «religião pessimista». Relação entre o fim do «progresso social» e o fim do «progresso estético».

«Nova simplicidade» entendida, nos círculos da música europeia de tradição erudita ora como *composição casual*, ora como retorno à tonalidade. Relação com uma leitura da pós-modernidade ou do pós-modernismo (p. ex. Daniel Bell, 1976) que considera encerrado o período histórico das vanguardas iniciado nomeadamente com Baudelaire e o *Tristão* de Wagner. A tese da exaustão da música erudita ocidental (Kowalski, 1983).

A crítica ao poder institucional de Boulez em França e a apologia da *minimal music* e da «nova simplicidade» em nome da reconciliação entre a nova música e a classe média (Duteurtre, 1995).

Distinção entre «modernismo» na música, considerado «elitista», e «vanguarda», definida como qualidade da música com maior potencial de intervenção social e política (Hermand, 1991).

Crítica de Habermas (1980) às manifestações e leituras da pós-modernidade em que esta é assumida como negação da modernidade, na linha de um pensamento conservador. A oposição entre uma arte de vanguarda que «infecta o mundo da vida com o princípio da realização pessoal ilimitada» (ou «com a exigência de uma autêntica experiência pessoal») e a «disciplina», «fundamentos morais» e «racionalidade utilitária» do sistema económico e administrativo.

Recepção de Habermas em Konold (1981) e Helga de la Motte-Haber (1987). Tendências neo-conservadoras (p. ex.: Feyerabend: *anything goes*) em oposição ao conceito de modernidade musical de Adorno: dimensão cognitiva (extrair da tradição o novo) e dimensão ética (afirmar a diferença em relação a um todo alienante e alienado) na origem da rebelião contra o normativo.

Abandono da ideia de desenvolvimento imanente do material (em oposição a Adorno) e retorno ao subjectivismo. Ou: imobilização numa espécie de «materialismo não-dialéctico», quer na variante de um sistema pressuposto, quer na variante do acaso como princípio composicional (Dahlhaus, 1981; Reinhard Febel, in: Hinz, 1985; Sabbe, 1993). O retorno à beleza, à riqueza de conteúdo e à sensualidade como contrapartida da descrença no progresso inerente ao projecto da «antiga» vanguarda, acusada de rigidificação institucional (Hans-Jürgen von Bose e Wilhelm Killmayer, cit. in: Schulz, 1993; Duteurtre, 1995).

A dialéctica entre classicismo (autenticidade de uma actualidade passada) e vanguarda (arriscar a exploração do desconhecido, condição de real autenticidade contra autoridade) posta em causa pela «atmosfera de *Roll-back*» ou abandono do experimentalismo (desde fins da década de 70) a pretexto do divórcio entre «nova música» e público.

A tese da morte do *homo dodecaphonicus* com a morte do *homo sovieticus* ou a nova consonância para além da tonalidade como prefiguração de um mundo finalmente harmonioso. A hostilidade jdanovista ao novo na música (designadamente às tendências da vanguarda europeia desde o atonalismo) retomada, em nome duma ideologia da natureza e da comunicação com as massas, precisamente pelos mesmos apologetas da vanguarda que outrora mais convictamente denunciavam o jdanovismo (p. ex. Halbreich, 1993).

A defesa da nova consonância da música minimal e da sua harmonia estática como manifestação da reconciliação com as leis consideradas igualmente estáticas da natureza. A exploração da série dos harmónicos naturais e a tentativa de reconstituir uma harmonia não tonal na base de uma escala modal não temperada: *Tetora*, para Quarteto de Cordas, de Xenakis.

Perda da subjectividade na música como nas outras artes (De la Motte-Haber, 1987). *Continuum* de Ligeti: a transição da era expressiva para a era meditativa da *New Age* e *minimal music*, supondo a substituição da categoria da forma por um «processo de formação» que se furta à experiência da obra como um todo

(estatismo da experiência de um aqui e agora do momento sonoro num fluir sem limites temporais). O movimento *Fluxus* de La Monte Young e Terry Riley (entre outros) e o aparecimento das primeiras músicas «repetitivas» por volta de 1960. O ideal de precisão de uma música maquinal, completamente alheia à subjectividade e que se autoconstrói mecanicamente por si mesma (Steve Reich) (Danuser, 1984; Holbein, 1993). Tendências místicas ou encantatórias na base do revivalismo do cantochão: Arvo Pärt (Dibelius, 1989).

Retorno à ideologia conservadora do *opus perfectum et absolutum*, quer numa variante atonal (p. ex. *Licht*, de Stockhausen, a concluir no ano 2005 com uma duração global de 30 horas), quer numa variante neomodal (*Sinfonia n.º 1*, de Peter Schat, 1978).

Abandono do projecto de vanguarda por Penderecki, Lutoslawski e Gorecki, em nome da «ideologia do lucro»? — Ou o neo-jdanovismo das leis do mercado contra o princípio de que «nenhuma cultura pode desistir da sua vanguarda». Tendências neo-românticas e de ecletismo: respectivamente *Concerto de violino* (1976) e, quanto à recepção de estilos de música sacra, *Te Deum* para o Papa João Paulo II (1980) de Penderecki (Hattinger, 1993).

7. 3. Pós-modernismo na música como regressão positivamente valorada

Regressão como revolta contra processos técnicos da vanguarda separados da vida interior e emocional das pessoas. Revalorização positiva do termo (em oposição a Adorno) englobando, além da «nova simplicidade» e da música *minimal* (como *Gedankenlosigkeit*) o silêncio ou o acaso postulados por Cage, a estética dos *ready made* sonoros (fim da distância entre produto artístico e produto natural) e até, como precedentes longínquos, o silêncio e o laconismo do Webern da primeira fase atonal «que raia uma situação de perda da linguagem musical» (Stuppner, 1993).

Stimmung de Stockhausen ou o retorno ao inconsciente: fim da tensão, «resignação dos músculos», «olhos fechados», interrupção do pensamento.

A música de Giacinto Scelsi como expressão da ausência de vontade do acto criativo. Tendência regressiva (de outros compositores) para uma atitude irracional e pessimista-passiva que marca nos meios da vanguarda musical o abandono da teoria e «a transição do histérico para o depressivo», a necessidade de caos e labirinto, entropia, nirvana, *tabula rasa* (Stuppner, 1993).

A reavaliação do princípio da consonância para além do conceito de tonalidade (Halbreich, 1993).

A musica *minimal* de La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Frederic Rzewski, Philip Glass, Michael Nyman, etc. Relação com o minimalismo nas artes plásticas (p. ex. Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris, etc.):

a) minimização do acaso ou acidente;

b) ênfase na *superfície* da obra, através da aplicação absolutamente uniforme da cor, semelhante ao efeito do acabamento *manufacturado* (Morris) e tendo em vista a qualidade impessoal do produto (equivalência ao repertório limitado de fontes musicais, uso extensivo da repetição, produção de um efeito de continuidade semelhante ao de uma superfície sonora, exclusão da expressividade);

c) concentração no todo, mais do que nas partes, e concomitante redução dos elementos, desviando a atenção do receptor do processo criativo e levando-o a concentrar-se no produto acabado (correspondência musical no propósito de fixar o ouvinte no som real, como um todo, e não na «estrutura») (Bernard, 1993).

8. A modernidade na música como projecto inacabado: a persistência de um projecto de vanguarda

Progresso, revolução e modernidade como projectos que jamais se concretizaram. Pós-modernidade caracterizada como pré-modernidade (Metzger, 1991).

A crítica à diluição das fronteiras entre música erudita e música popular, que não são meramente estilísticas ou simples efeito da ideologia (seja populista, seja elitista). Desdiferenciação de ambas implicaria a supressão de funcionalidades distintas e complementares, necessárias à prossecução do projecto da modernidade, a saber:

- a) «música popular» como resposta rápida e imediatamente ditada pela experiência do quotidiano (do mundo da vida) e desenvolvendo as suas próprias formas de resistência e afirmação de diferença, relativamente à *normalização* da cultura popular operada pela sociedade de consumo, mas, ao mesmo tempo, facilmente recuperável pelas forças do mercado que regem a sua disseminação;
- b) «música erudita» como resposta mediata e diferida, mas mais elaborada, às interpelações do mundo da vida, compensando a menor rapidez de intervenção com uma maior resistência à eventual recuperação pela ideologia do consumo (e, na medida em que não abdica do novo, reconstruindo a história por oposição à rigidificação numa cultura de museu) (Kompridis, 1993).

A nova música como alteridade, relativamente à «comunidade da música erudita». Crítica ao demissionismo de um projecto de vanguarda por parte de compositores norte-americanos que a ele aderiram inicialmente (Philip Glass, Laurie Anderson, Steve Reich, Meredith Monk) e depois se tornaram «compositores pós-modernos de êxito popular». Crítica à reificação e à cumplicidade com as leis do mercado (Huber, 1985).

O «incompreensível», o «difícil», o «complexo» do novo como sinónimo do «outro», segundo um pensamento binário (*self/other*) emergente de uma cultura musical dominada por uma continuada reificação do histórico. A deslocação da questão, do plano da significação (compreender como condição de apreciar) para o plano da acção (*agency*): experiência da música na *performance* como condição de um *active engagement* (potencial disruptor da *performance*). Relação com a *performance art* nas artes plásticas e o seu carácter irrepitível ou insusceptível de

reprodução. Distinção entre experiência do novo na *performance* e redução desta a mera reprodução ao vivo. A nova música contra a cultura da reprodução. A *meaninglessness* da nova música como condição da sua *meaningfulness* (Dusman, 1994; McClary, 1994b; Phelan, 1993). A *performance* (também referida à música do passado) como ponto de convergência ou ligação entre as esferas social e cultural, por um lado, e a especificidade do campo musical, por outro (Said, 1991).

No mesmo sentido, as transformações na *praxis* músico-teatral e, nomeadamente o *Regietheater* (p. ex. de Ruth Berghaus) como resposta à tradição reificada da ópera como mera *reprodução*. A comunicação na língua do público e a reintegração da ópera no domínio global do teatro, como consequência da valorização da dimensão performativa, substituindo um critério de «qualidade» reificado por um critério de «qualidade» sociocomunicativa. Relação com a hermenêutica de Gadamer (1960) e a teoria da recepção de Jauß (1967; 1977; 1983) (Vieira de Carvalho, 1989d; 1995c).

A recuperação do *background* do pensamento serial em algumas das suas opções fundamentais:

- a) nova concepção das relações de tempo e espaço e superação da tradicional *Darbietungsstruktur* da sala de concertos (antecedentes, na década de cinquenta, in *Gesang der Jünglinge* e *Gruppen* de Stockhausen, *Poésie pour Pouvoir* de Boulez, *Klangfiguren* de Koenig, *Rimes* de Pousseur);
- b) novo conceito da interrelação entre material e forma (micro e macro-dimensão) tendendo à *Klangkomposition* como processo, à conexão entre o vertical e o horizontal e ao abandono de um pensamento linear de causa e efeito;
- c) nova definição da dramaturgia musical superando o dualismo tradicional (acção cénica *versus* acção musical) e enveredando por novos modelos de acção (Boehmer, 1989; Vieira de Carvalho, 1992b).

«Quanto mais catastrófico o estado do mundo, tanto mais hermética a arte»: contra a «desprofissionalização» e a «estetização do quotidiano» (como oportunidade de realização da utopia na actualidade) (Dahlhaus, 1981).

A história da música como reservatório de novos horizontes de expectativa de audição que o compositor reelabora. A teoria da recepção na composição musical:

a) Luigi Nono, a sua relação com a história e a sua dissidência relativamente a «Darmstadt» e ao serialismo já nos anos 50 (Nono, 1959; 1987; 1993; Vieira de Carvalho, 1995e; 1996c);

b) Maurício Kagel, a exemplo de algumas das suas obras: *Mirum*, para tuba (1965); *Ludwig van* (1969-70), *collage* de fragmentos de Beethoven (execução casual-improvisatória); *Aus Deutschland* (1982), ópera baseada na *collage* de fragmentos de *Lieder* da época romântica (Vieira de Carvalho, 1982a).

A «crítica da cultura» em Nono, em articulação com o seu empenhamento político e com a recepção de Gramsci e Benjamin. A identidade de ética e estética. A crítica às relações de comunicação dominantes na vida musical: *La fabbrica illuminata* (1964) e as acções cénicas *Intoleranza 1960* (1961) e *Al gran sole carico d'amore* (1975); a persistência numa atitude de pesquisa e o seu diálogo com jovens com «uma grande informação, uma inteligência crítica e, em oposição a fenómenos de consumismo, uma responsabilidade social não subalterna, mas activa e criativa» que se defrontam com a inércia das instituições musicais. Nono como negação de uma atitude académica em relação à continuidade da sua própria trajectória (Nono, 1959; 1971/72; 1979; 1993; Vieira de Carvalho, 1993c; 1995e; 1996c).

A «crítica da cultura» em Kagel, dirigida contra o ecletismo ou «naturalismo mediático» (realidade criada pelos *media* já é, sem si, eclética): *Kantrimusik* (1973-75), *collage* de fragmentos de folclore, música pop e canções em voga (produzindo um efeito grotesco). As *collages* músico-teatrais de Constança

Capdeville e a recepção de Satie, Kagel e Bussotti (Kagel e Klüppelholz, 1989; Sonntag, 1977; Vieira de Carvalho, 1989c; 1992b).

9. Excurso: Música, dialéctica da razão e pós-modernismo

9. 1. Da *Aufklärung* ao pós-modernismo

Estratégias de identificação e ilusionistas e sua contrapartida na redução da complexidade na recepção. Dialéctica entre a crescente racionalização da produção artística e a supressão da racionalidade na recepção (complexidade da produção ao serviço da sua própria dissimulação, visando a «espontaneidade» da recepção). Do ideal da «música que se faz esquecer a si própria» na ópera (Rousseau, Grétry), passando pelo palco invisível (*unsichtbare Bühne*) de Bayreuth, ao cinema sonoro e às *soap operas* ou telenovelas.

Arte como manipulação emocional. *Aufklärung* paradoxalmente na origem da racionalização de estratégias de comunicação que visam a irracionalidade das retroacções. Estratégias de identificação do iluminismo burguês na base da moderna publicidade. Discussão da cultura musical e músico-teatral e do seu *background* ideológico neste contexto (Vieira de Carvalho, 1986e; 1988c; 1995b; 1995c; 1995d).

9. 2. A herança da *Aufklärung* em diferentes contextos político-sociais

O estalinismo e o realismo socialista. A ambiguidade da linguagem musical de Chostakovitch. O teatro musical de Meyerhold e Brecht como alternativa. Adorno-Eisler *versus* Eisenstein-Prokofieff. O neo-realismo, Lopes Graça e a desconstrução do «pathos». Arte afirmativa e funcional como ideologia («o povo é o ópio do povo») *versus* arte como verdade (isto é, negativa ou crítica): a crítica de Adorno ao manifesto de Praga (1948) dos compositores e musicólogos progressistas (Adorno, 1953; Adorno e Eisler, 1944; Barrento, 1978; Robin, 1986; Vieira de Carvalho, 1984a; 1989e; 1995b; 1996a; 1996b).

A herança da *Aufklärung* na Alemanha nazista. Os grandes clássicos da música alemã ao serviço da propaganda, fundada na manipulação emocional. Função

cometida à música: «comover os corações» (Hitler). A hostilidade à modernidade na música e na arte em geral. As exposições de arte e música «degeneradas». A contraditória recepção de Wagner. As artes e a estetização da política na Itália fascista (Behrens et al., 1980; Eichberg, 1977; Falasca-Zamponi, 1992; Kolland, 1983; Kolleritsch, 1990; Prieberg, 1982; Vieira de Carvalho, 1984a; 1992a; Wardetzky, 1983; Wulf, 1963).

O fascismo em Portugal e a sua relação ambígua com a herança da *Aufklärung*. A «grande música» como «arte ornamental» e o falhanço dos projectos nacionalistas para a ópera («estetização da política» e «função representativa» dominantes no Teatro de São Carlos dos anos 40). Indagação — levando em conta trabalhos ou levantamentos bibliográficos de trabalhos já realizados cobrindo práticas ou contextos de recepção musicais rurais e urbanos (p. ex., Carvalho, 1994; Castelo Branco e Toscano, 1988; Pais de Brito, 1994; *Cultura nos Anos 40*, 1982) — de um eventual predomínio do «modelo de identificação» e do «esclarecimento ideológico» na cultura de massas. A problemática da «invenção da tradição» (Hobsbawm e Ranger, 1983) como dispositivo de manipulação política, neste contexto. A busca de uma identidade nacional como «alteridade» (Lopes-Graça) (Frigyesi, 1994; Vieira de Carvalho, 1996b). Resistência antifascista na música como articulação de uma *Darbietungsmusik* crítica (Luís de Freitas Branco, Lopes-Graça) com uma *Umgangsmusik* para a acção de massas (Lopes-Graça). A resistência antifascista e os três modelos de apreensão do «popular» na música «erudita»: o modelo de identificação da tradição clássico-romântica (Joly Braga Santos), o modelo «populista» (Ruy Coelho) e o modelo crítico ou de *Verfremdung* (Lopes-Graça) (Vieira de Carvalho, 1984a; 1992a; 1996b). Dissidência (em muitos casos, também não assumida) dos ideólogos duma arte nacionalista militante relativamente ao salazarismo. Análise das interacções entre sistemas sociocomunicativos musicais, artísticos em geral, e contexto socioeconómico e político. Investigação empírica e reflexão teórica preliminares com vista a um plano de investigação na base da cooperação interdisciplinar.

A cultura de consumidor dos nossos dias e as suas relações com a herança da *Aufklärung*. Extremar das estratégias de identificação no rock e noutras formas de

música popular urbana. Simultaneamente, dessemantização da música e da ópera difundida pelas indústrias da cultura, sua degradação a mera reprodução e manipulação como objectos sonoros (música como «arte ornamental»). A *doxa* na música e no discurso sobre música. Reflexão teórico-metodológica como introdução a um projecto de investigação interdisciplinar.

Bibliografia:

Adorno e Eisler (1944), Adriani, Konnertz e Thomas (1979), Ala et al. (1985a; 1985b), Amiran e Unsworth (1993), Anverre (1982), Apel (1996), Appignanesi (1989), Aronowitz e Giroux (1991), Bargstedt e Klenk (1987), Barrento (1978), Bauman (1992), Battcock (1968), Baudrillard (1983; 1986; 1988), Becker (1986), Bell (1976), Belsey (1980), Benhabib (1993; 1995), Berleant (1991), Berman (1982), Bernard (1993), Bertens (1995), Best e Kellner (1991), Blumenberg (1988), Boehmer (1974; 1989), Bohman e Kelly (1996), Bokina (1988), Bonitto-Oliva (1982; 1988), Boone (1991), Boretz (1987), Borio (1993), Born (1993), Bosseur (1972), Bouveresse (1995), Bragança de Miranda (1986; 1987; 1994), Brecht (1932-40; 1935; 1938a; 1938b; 1940; 1948-54; 1977), Buci-Glucksmann (1984), Buci-Glucksmann e Levinas (1993), Budde (1993), Bürger (1974), Butler (1991), Cacciola (1991), Cage (1939; 1959; 1969), Calinescu (1983), Cardoso e Cunha (1988), Carvalho (1994), Castelo Branco e Toscano (1988), Chabot (1988), Chaney (1994), Charles (1972), Chion (1972), Collins (1985), Crook, Pakulski e Waters (1992), Crowther (1993), Cruz (1988), *Cultura nos Anos 40* (1982), Dahlhaus (1978a; 1978b; 1981), Danuser (1984; 1993), Deathridge (1992), Delaere (1995), Denzin (1991), Derrida (1972; 1981?), Detels (1994), Dibelius (1989), Docker (1994), Duarte Rodrigues (1988), Dusman (1994), Eagleton (1990; 1991), Eaton (1989), Eco (1983; 1987), Fabbri e Ferraris (1980), Fairlamb (1994), Falasca-Zamponi (1992), Featherstone (1991; 1992), Fischer-Lichte (1991), Fiske (1989), Flax (1990), Foster (1983; 1989), Foster e Kuenzli (1979), Foucault (1966), Foucault e Boulez (1985), J. A. França (1988), Frigyesi (1994), Gans (1985; 1991), Giddens (1987), Gilbert (1994), Grass (1987), Green (1988), Greenberg (1980), Grosz et al. (1986), Groys (1992), Haber (1994), Habermas (1980; 1995), Hall (1989; 1992; 1995), Harvey (1989), Hattinger (1993), Hayman (1984), Hassan (1987; 1988), Hebidge (1979), Heister

et al. (1985), Helms (1974), Hermand (1991), Hobsbawm e Ranger (1983), Hoesterey (1991), Hoffmann-Riem e Teichert (1985), Holbein (1993), Hollinger (1994), Hullot-Kentor (1988), Huyssen (1986), Jameson (1971; 1972; 1981; 1988; 1991), Janik (1990), Jay (1988), Jencks (1976; 1986; 1989), Johnson et al. (1990), Jungheinrich et al. (1986), Kellner (1989), Kemper (1991), Klinkowitz (1988), Klotz (1988), Knepler (1986), Kolleritsch (1979; 1987; 1990; 1993; 1994; 1995), Kompridis (1993), Konold (1981), Koslowski (1991), Kostelanetz (1970), Kowalski (1983), Kramer (1990), Krauss (1981), Kuhn (1962), Kuspit (1981; 1984), Lange (1987), Larrain (1991; 1994), Lash (1990), Leenhardt (1988), Leppert e McClary (1987), Lima Barreto (1995), López (1988), Lovejoy (1989), Lyon (1994), Lyotard (1979; 1982; 1983; 1986; 1987), Mandel (1975), Mankowskaya (1993), Marques (1988; 1993), Maus (1988), Mauser (1993), McClary (1989; 1994b), McHugh (1993), McLean (1982), McRobbie (1986; 1991; 1994a), Menger (1983), Menke (1996), Milchman e Rosenberg (1996), Milner et al. (1990), *Moderne versus Postmoderne* (1990), Nattiez (1990), Nicholson (1990), Norris (1988), O'Neill (1995), Owens (1983), Pais de Brito (1994), Perryman (1994), Phelan (1993), Pita (1988), Rahn (1993), Readings (1991), Reich (1974), Riha (1995), Robin (1986), Robinson, Buck e Cuthbert (1991), Rochberg (1960), Rorty (1984), Rosso e Eco (1983), Sabbe (1993), Said (1991), Sarup (1988), Schulz (1993), Schwarz (1993), Seabra (1989), Seidman (1994), Silverman (1991), Simons (1994), Sousa Ribeiro (1988a; 1988b), Sousa Santos (1988; 1989; 1994; 1995), Sartiliot (1993), Street (1994), Stuppner (1993), Subotnik (1991), Suleiman (1990), Turner (1994), Vattimo (1985; 1987), Vattimo e Rovatti (1983), Vavakova (1988), Vieira de Carvalho (1982a; 1984a; 1986e; 1998c; 1989c; 1989d; 1989e; 1992a; 1992b; 1995b; 1995c; 1995d; 1995e; 1996a; 1996b; 1996c), Wangermée (1990), Warhol (1975), Wellmer (1985), Welsch (1987; 1988; 1989a; 1989b; 1989c; 1989d; 1990a; 1990b; 1990c), Whitebook (1993), Whittall (1987), Yavakova (1988), Zeller (1964), Zurbrugg (1993).

Bibliografia

As datas junto ao nome do autor, na bibliografia e no texto, referem-se à primeira publicação da obra. As datas que figuram a seguir ao local e editora, na bibliografia, indicam a edição utilizada.

- Abbate, Carolyn (1991), *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton.
- Abbate, Carolyn (1993), «Opera; or, the Envoicing of Women», in: Solie (1993): 225-258.
- Adler, Guido (1885), «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, I, 1 (1885): 5-20.
- Adorno, Theodor W. (1932), «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», *Zeitschrift für Sozialforschung*, I (1932): 103-124; 356-378.
- Adorno, Theodor W. (1938), «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens», in: Adorno (1970ss.): XIV, 14-50.
- Adorno, Theodor W. (1939), «Versuch über Wagner», in: Adorno (1970ss.): XIII, 7-148.
- Adorno, Theodor W. (1945), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.
- Adorno, Theodor W. (1948), «Philosophie der Neuen Musik», in: Adorno (1970ss.): XII (trad. ingl.: *Philosophy of Modern Music*, New York, Continuum, 1994).
- Adorno, Theodor W. (1951), «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt», in: Adorno (1970ss.): X/1, 138-151. (Trad. espanhola in: do mesmo, *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962.)
- Adorno, Theodor W. (1953), «Die gegängelte Musik», in: Adorno (1970ss.): XIV, 51-66.
- Adorno, Theodor W. (1956), «Das Altern der Neuen Musik», in: Adorno, 1970ss.: IV, 143-167. (Trad.: «The Aging of the New Music», in: *Telos*, 77 (1988): 79-93.)

- Adorno, Theodor W. (1958a), «Ideen zur Musiksoziologie», in: Adorno, 1970ss.: XVI, 9-23. (Trad. francesa: «Réflexions en vue d'une sociologie de la musique», *Musique en jeu*, 7 (1972): 5-15.)
- Adorno, Theodor W. (1958b), «Zur Vorgeschichte der Reihenkombination», in: Adorno, 1970ss.: XVI, 68-84.
- Adorno, Theodor W. (1960a), «Gustav Mahler. Eine Physiognomie», in: Adorno (1970ss.): XIII, 149-319.
- Adorno, Theodor W. (1960b), «Der Widerstand gegen die Neue Musik — Diskussion zwischen Theodor W. Adorno und Karlheinz Stockhausen», in: *Neuland* 5 (1984/85): 7-23.
- Adorno, Theodor W. (1961), «Vers une musique informelle», in: Adorno (1994b): 269-322.
- Adorno, Theodor W. (1962a), «Einleitung in die Musiksoziologie», in: Adorno, 1970ss.: XIV (trad. americana: *Introduction to the Sociology of Music*, New York, The Seabury Press, 1976; trad. francesa do posfácio: *Musique en jeu*, 2 [1971]: 8-15.)
- Adorno, Theodor W. (1962b), «Stravinsky: A Dialectical Portrait», in: Adorno (1994b): 145-175.
- Adorno, Theodor W. (1963), «Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik», in: Adorno (1970ss.): XVIII.
- Adorno, Theodor W. (1967), «Thesen zur Kunstsoziologie», in Adorno (1970ss.): X. 1, 367-374.
- Adorno, Theodor W. (1968), «Berg, der Meister des kleinsten Übergangs», in: Adorno (1970ss.): XIII, 321-514.
- Adorno, Theodor W. (1970), «Ästhetische Theorie», in: Adorno 1970ss.: I. (Trad. port.: *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1988.)
- Adorno, Theodor W. (1970ss.), *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1994a), «Thesen zur Kunstsoziologie. Einleitung zum Vortrag im Rundfunk», *Frankfurter Adorno Blätter*, 3 (1994): 139-141.
- Adorno, Theodor W. (1994b), *Quasi una fantasia*, Londres, Verso.

- Adorno, Theodor W. (1995), «Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Protokolle», *Frankfurter Adorno Blätter*, 4 (1995): 52-77.
- Adorno, Theodor W. et al. (1966), «Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1966. Discussion inédite à la table ronde du 1er septembre 1966. Participants: Théodor W. Adorno, Herbert Brün, György Ligeti, Wolf Rosenberg, Rudolf Stephan», *La Revue Musicale*, 421-422-423-424 (1966): 285-289.
- Adorno, Theodor W., e Hanns Eisler (1944), *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972.
- Adorno, Theodor W., e Max Horkheimer (1944), *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno, 1970ss.: III (trad. ingl.: *Dialectic of Enlightenment* , Londres, 1973).
- Adriani, Gotz, Winfried Konnertz e Karin Thomas (1979), *Joseph Beuys: Life and Works*, New York, Barron's Educational Services, 1979.
- Agawu, K. W. (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- Ala, Nemesio, et al. (1985a), *La musica che si consuma*, Milão, Edizioni Unicopoli, 1985.
- Ala, Nemesio, et al. (1985b), *Musica e sistema dell'informazione in Europa. Ricerca, produzione, consumo*, Milão, Edizioni Unicopoli, 1985.
- Amiran, Eyal, e John Unsworth (1993), *Essays on Postmodern Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- Anverre, Ari, et al. (1982), *Industrias Culturales*, Paris, UNESCO, 1982.
- Apel, Karl-Otto (1996), «'Discourse ethics' before the challenge of 'liberation philosophy'», *Philosophy & Social Criticism*, 22/2 (1996): 1-25.
- Apel, Willi (1969), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1969: 558-559.
- Appignanesi, Lisa (ed.) (1989), *Postmodernism. ICA Documents*, Londres, Free Association Books, 1989.
- Arce, D. M. (1974), «Contemporary sociological theories and the sociology of music», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, V (1974), 2: 231-248.
- Armstrong, Nancy (1988), «O crítico e a meretriz da cultura: a teoria na América pós-moderna», *Revista Crítica das Ciências Sociais*, 24 (1988): 107-135.

- Arnason, Johann (1987), «Figurational Sociology as a Counter-Paradigm», *Theory, Culture & Society*, 4 (1987): 429-456.
- Aronowitz, Stanley, e Henry A. Giroux (1991), *Postmodern Education, Politics, Culture and Social Criticism*, Minneapolis / Oxford, University of Minnesota Press.
- Assafjew, Boris (1941/42), «Die Intonation», *Die musikalische Form als Prozeß* (do mesmo, ed. Dieter Lehmann e Eberhard Lippold), Berlim, Verlag Neue Musik, 1976: 223-394.
- Attali, Jacques (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977.
- Bachelard, Gaston (1938), *La Formation de l'Esprit Scientifique*, Paris, J. Vrin, 1972.
- Balet, Leo, e Eberhard Gerhard (1936), *Die Verbürgerlichung der Deutschen Kunst, Literatur und Musik*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1979.
- Bargstedt, Peter, e Ingrid Klenk (1987), *Musik zwischen Wirtschaft, Medien und Kultur*, Baden-Baden/Hamburg, Nomos Verlag, 1987.
- Barkin, Elaine (1992), «either/other», *Perspectives of New Music*, 30/2 (1992): 206-233.
- Barrento, João (ed.) (1978), *Realismo, materialismo, utopia (uma polémica 1935-40)* (Georg Lukács, Ernst Bloch, Hanns Eisler, Bertolt Brecht), Lisboa, Moraes, 1978.
- Bastide, Roger (1977), *Art et société*, Paris, Payot, 1977.
- Battcock, Gregory (ed.) (1968), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1968.
- Baudrillard, Jean (1983), «The Ecstasy of Communication», *Postmodern Culture* (ed. Hal Foster), Londres, Pluto, 1993: 126-134.
- Baudrillard, Jean (1986), *Amérique*, Paris, Grasset e Fasquelle, 1986.
- Baudrillard, Jean (1988), «O orbital. O exorbital», *Revista de Revista de Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 337-346.
- Bauer, Johannes (1995), «Im Angesicht der Sphinx. Subjekt und System in Adornos Musikästhetik», in: Schweppenhäuser (1995): 157-184.
- Bauman, Zygmunt (1989), *Modernity and the Holocaust*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- Bauman, Zygmunt (1992), *Intimations of Postmodernity*, Londres, Routledge.

- Bayton, Mavis (1992), «Out on de Margins: Feminism and the Study of Popular Music», *Women — A Cultural Review*, 3/1 (1992): 95-107.
- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press.
- Becker, Judith (1986), «Is Western Musical Music Superior?», *Musical Quaterly*, 72 (1986): 341-359.
- Behrens, Manfred et al. (1980), *Faschismus und Ideologie*, Berlim, Argument, 1980.
- Bekker, Paul (1916), *Das deutsche Musikleben*, Berlim, Schuster/Löffler.
- Beleza, Teresa (1990), *Mulheres, Direito, Crime, ou: A Perplexidade de Cassandra*, Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Direito, 1993.
- Bell, Daniel (1976), *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, 1976.
- Belsey, Catherine (1980), *Critical Practice*, Londres, Methuen, 1980.
- Benhabib, Seyla (1986), *Kritik, Norm und Utopie. Die normativen Grundlagen der kritischen Theorie*, Frankfurt a. M., 1992.
- Benhabib, Seyla (1991), «Feminism und Postmoderne. Ein prekäres Bündnis», in: Benhabib et al., 1993: 9-30.
- Benhabib, Seyla et al. (ed.) (1993), *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt a. M., 1993.
- Benhabib, Seyla, et al (eds.) (1995), *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, Londres, Routledge, 1995.
- Benjamin, Walter (1928), «Ursprung des deutschen Trauerspiels», in: Benjamin (1991): I.1, 203-430.
- Benjamin, Walter (1931), “Was ist das epische Theater? (I)”, *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991: II/2, 519-531.
- Benjamin, Walter (1936), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: Benjamin (1991): I.2: 431-508. (Trad. francesa in: *L’homme, le langage et la culture* [do mesmo], Paris, Denoël/Gonthier, 1971.)
- Benjamin, Walter (1939), “Was ist das epische Theater? (II)”, *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991: II/2, 532-539.
- Benjamin, Walter (1940), «Über den Begriff der Geschichte», in: Benjamin (1991): I.2: 691-704.
- Benjamin, Walter (1991), *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp.

- Bergeron, Katherine, e Philip V. Bohlman (eds.) (1992), *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1992.
- Berleant, Arnold (1991), *Art and Engagement*, Filadélfia, Temple University, Press, 1991.
- Berman, Marshall (1982), *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, London, Verso, 1992.
- Bernard, Jonathan W. (1993), «The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts und in Music», *Perspectives of New Music*, 31/1 (1993): 86-127.
- Bertaux, Pierre, e Danielle Laroche-Bouvy (1981), «Semiologie, Musik, Poesie. Ein Dialog», *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, II (ed. Hans Werner Henze), Frankfurt a. M., Fischer, 1981: 179-194.
- Bertens, Hans (1995), *The Idea of the Postmodern. A History*, Londres, Routledge.
- Bessler, Heinrich (1959), «Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert», *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte* (do mesmo), Leipzig, Reclam, 1978: 301-331.
- Best, Steven, e Douglas Kellner (1991), *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, Londres, MacMillan.
- Bierwisch, Manfred (1978), «Musik und Sprache. Anmerkungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise», *Jahrbuch Peters* (1978): 9-102.
- Blacking, John (1969), «Expressing Human Experience through Music», *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, (ed. Reginald Brown), Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1995: 31-53.
- Blacking, John (1977), «The Study of Musical Change», *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, (ed. Reginald Brown), Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1995: 148-173.
- Blacking, John (1980), «The Music of Politics», *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, (ed. Reginald Brown), Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1995: 198-222.
- Blacking, John (1981), «Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk», *Popular Music*, I (1981): 9-14.

- Blacking, John (1984), «Music, Culture, and Experience», *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, (ed. Reginald Brown), Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1995: 223-242.
- Blacking, John (1985), «Reflections on the Effectiveness of Symbols», *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, (ed. Reginald Brown), Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1995: 174-197.
- Blacking, John (1987), *A common-sense view of all music*, Cambridge, etc., Cambridge University Press, 1987.
- Blaukopf, Kurt (1982), *Musik im Wandel der Gesellschaft*, Munique, DTV, 1984.
- Blaukopf, Kurt (1993), «Der Begriff des Fortschritts in der Musiksoziologie», in: Heister, Heister-Grech e Scheit (1993): III (*Musik/Gesellschaft*), 21-30.
- Blumenberg, Hans (1958), «Epochenschwelle und Rezeption», *Philosophischer Rundschau*, 8 (1958): 94-120.
- Blumenberg, Hans (1988), «As épocas do conceito de época», *Revista de Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 321-336.
- Boehmer, Konrad (1974), «Gesellschaftliche Determinanten des Verstehens der Neuen Musik», *Interface*, 3 (1974): 3-18.
- Boehmer, Konrad (1989), «Utopische Perspektiven des Serialismus. Plädoyer für eine Moderne nach der Postmoderne», *Neue Zeitschrift für Musik*, 4 (1989): 6-13.
- Bogner, Arthur (1987), «Elias and the Frankfurter School», *Theory, Culture & Society*, IV/2-3 (1987): 249-285.
- Bogner, Arthur (1992), «The Theory of the Civilizing Process — An Ideographic Theory of Modernization?», *Theory, Culture & Society*, IX/2 (1992): 23-53.
- Bohlman, Philip V. (1993), «Musicology as a Political Act», in: *The Journal of Musicology*, XI/ 4 (1993): 411-436.
- Bohman, James, e Terrence Kelly (1996), «Intelligibility, rationality and comparison. The rationality debates revisited», *Philosophy & Social Criticism*, 22/1 (1996): 81-100.
- Bokina, John (1988), «Music, Postmodernism and Critical Theory», *Telos*, 77 (1988): 165-170.
- Bonitto-Oliva, Achille (1983), *Trans-avantgarde International*, Milão, Giancarlo Politi, 1982.

- Bonitto-Oliva, Achille (1988), «Da vanguarda à transvanguarda», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 125-130.
- Boon, Jean-Pierre, Allain Noullex e Corinne Mommen (1990), «Complex Dynamics and Musical Structure», *Interface*, 19 (1990): 3-14.
- Boone, Charles (1991), «Has Modernist Music Lost Power?», in Hoesterey, 1991: 207-215.
- Bordo, Susan (1986), «The Cartesian Masculinization of Thought», *Signs*, 11 (1986): 439-456.
- Boretz, Benjamin (1987), «Thoughts in Reply. To Boulez/Foucault: “Contemporary Music and the Public”», *Perspectives of New Music*, 25 (1987): 608-611.
- Borio, Gianmario (1987), «Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta», in: Restagno (1987): 77-101.
- Borio, Gianmario (1993), *Musikalische Avantgarde. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, Laaber-Verlag.
- Borio, Gianmario e Michela Garda (eds.) (1989), *L’ esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Turim, E. D. T.
- Born, Georgina (1993), «Against negation, for a politics of cultural production: Adorno, aesthetics, the social», *Screen*, 34/3 (1993): 223-242.
- Bosseur, Jean-Yves, e Dominique Bosseur (1972), «Commentaires sur quelques oeuvres de John Cage», John Cage, *Cahier n.º 2, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre* (1971-1972): 45-73.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique Sociale du Jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Questions de Sociologie*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1987), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.
- Bourdieu, Pierre (1989), «Antworten auf einige Einwände», in: Eder (1989): 395-410.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon e Jean-Claude Passeron (1968), *Le métier de sociologue*, Paris, Mouton, 1983.
- Bouveresse, Jacques (1995), «Règles, dispositions et habitus», *Critique*, LI/579-580 (1995): 573-594.

- Bowers, Jane, e Urban Bareis (1991): «Bibliography on Music and Gender — Women in Music», *Journal of the ICTM*, 33/1 (1991): 65-103.
- Bragança de Miranda, José (1986), «A Questão da Desconstrução em Jacques Derrida. Contribuição para a Análise do Discurso do Método na Modernidade», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 3 (1986): 23-45.
- Bragança de Miranda, José (1987), «Considerações sobre a arte na sua “situação pós-moderna”», *Risco*, 6 (1987): 89-103.
- Bragança de Miranda, José (1994), *Analítica da actualidade*, Lisboa, Vega.
- Braudel, Fernand (1958), «Histoire et sciences sociales. La longue durée», *Écrits sur l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1969: 41-83.
- Braun, Christoph (1992), *Max Webers «Musiksoziologie»*, Laaber, Laaber-Verlag.
- Brecht, Bertolt (1932-40), «Das epische Theater», *Schriften über Theater* (do mesmo, ed. Werner Hecht), Berlin, Henschelverlag, 1977: 141-203.
- Brecht, Bertolt (1935), «Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater», *ibidem*: 275-282.
- Brecht, Bertolt (1938a), «Anmerkungen zur Oper “Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”», *ibidem*: 108-118.
- Brecht, Bertolt (1938b), «Über gestische Musik», *ibidem*: 283-285.
- Brecht, Bertolt (1940), «Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt», *ibidem*: 208-221.
- Brecht, Bertolt (1948-54), «Kleines Organon für das Theater», «Nachträge zum Kleinen Organon», *ibidem*: 426-460.
- Brecht, Bertolt (s. d.[1977]), «Ist die kritische Haltung eine unkünstlerische Haltung?», *ibidem*: 230-231.
- Brown, Reginald (1995), «The Ethnomusicology of John Blacking», *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, (ed. Reginald Brown), Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1995: 1-28.
- Buci-Glucksmann, Christine (1984), *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Éd. Galilée.
- Buci-Glucksmann, Christine, e Michaël Levinas (eds.) (1993), *L'idée musicale*, Paris, Presse Universitaires de Vincennes.
- Buck-Morss, Susan (1977), *The Origin of Negative Dialectics*, New York, Free Press, 1977.

- Buck-Morss, Susan (1989), *The Dialectic of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge Mass., The MIT Press.
- Budde, Elmar (1993), «Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne», in Kolleritsch (1993): 50-62.
- Bürger, Peter (1974), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega Universidade, 1992.
- Burkitt, Ian (1991), «Social Selves: Theories of the Social Formation of Personality», *Current Sociology*, 39 (1991), 3.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, Chapman, and Hall, Inc.
- Butler, Judith (1991), «Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der “Postmoderne”», in: Benhabib et al., 1993: 31-58.
- Cacciola, Giuseppe (1991), *Musica e potere*, Florença, Atheneum, 1991.
- Cage, John (1939), *Silence*, Middletown/Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.
- Cage, John (1959), *Indeterminacy: New Aspects of Form in Instrumental and Electronic Music*, New York, Folkways, 1959.
- Cage, John (1968), *Entrevista a John Cage* (ed. Richard Kostelanetz), Barcelona, Editorial Anagrama, s. d.
- Cage, John (1969), *A Year from Monday*, Middletown/Connecticut, Wesleyan University Press, 1979.
- Cage, John (1989), «Autobiographische Selbst(er)findung im echolosen Raum. Vorlesung beim “Commemorative Lecture Meeting” (1989)», *Neue Zeitschrift für Musik*, 6 (1991): 6-13.
- Calhoun, Craig (1992), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge Mass, MIT Press, 1992.
- Calinescu, Matei (1983), «From the One to the Many: Pluralism in Today’s Thought», in Hoesterey, 1991: 156-174.
- Cardoso e Cunha, Tito (1988), «A Ciência Pós-Moderna e a Superação da Dicotomia explicar/compreender», *Revista de Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 273-278.
- Carpenter, Patricia (1967), «The Musical Object», *Current Musicology*, V (1967): 57-68.
- Carpitella, Diego, et al. (1987), *La musica e il suo spazio*, Milão, Edizioni Unicopoli.
- Carvalho, Ruben (1994), *As músicas do fado*, Lisboa, Campo das Letras, 1994.

- Cash, Alice H. (1991), «Conference Report: “Feminist Theory and Music, Toward a Common Language”, School of Music, University of Minnesota, Minneapolis, 1991», *Perspectives of New Music*, IX/4 (1991): 521-532.
- Castelo-Branco, Salwa, und Manuela Toscano (1988), “*In Search of a Lost World: An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal*”, *Yearbook for Traditional Music* (ICTM), 1988: 158-192.
- Chabot, C. Barry (1988), «The Problem of the Postmodern», in Hoesterey, 1991: 22-39.
- Chadwick, Whitney (1985), *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres, Thames and Hudson.
- Chaney, David (1994), *The Cultural Turn. Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural History*, Londres, Routledge.
- Charles, Daniel (1972), «John Cage. La question du silence», *Cahier n.º 2, Maison de la Culture de Nevers et de la Nievre*, 1971-1972: 30-38.
- Chauviré, Christiane (1995), «Des philosophes lisent Bourdieu. Bourdieu/Wittgenstein: la force de l’habitus», *Critique*, LI/579-580 (1995): 547-553.
- Chion, Michel (1972), «Vingt années de musique électroacoustique ou une quête d’identité», *Musique en jeu*, 8 (1972).
- Citron, Marcia J. (1990), «Gender, Professionalism, and the Musical Canon», *Journal of Musicology*, 8 (1990): 102-117.
- Citron, Marcia J. (1991), «Conference Report: Beyond Biography: Seventh International Congress on Women in Music (Utrecht)/Music and Gender Conference (London)», *The Journal of Musicology*, IX/4 (1991): 533-543.
- Citron, Marcia J. (1993), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Claessens, Dieter (1989), «Heraustreten aus der Masse als Kulturarbeit. Zur Theorie einer Handlungsklasse — ‘quer zu Bourdieu’ », in: Eder (1989a): 303-340.
- Clarke, Eric, e Charlie Ford (1981), «Eine allgemeine semiotische Theorie der Musik», *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, II (ed. Hans Werner Henze), Frankfurt a. M., Fischer, 1981: 117-148.
- Clément, Catherine (1979) *L’opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset.
- Clercx, Suzanne (1946), «Definition de la musicologie et sa position à l’égard des autres disciplines que lui sont connexes», *Revue Belge de Musicologie*, I (1946-1947):113-116.

- Collins, Douglas (1985), «Ritual Sacrifice and the Political Economy of Music», *Perspectives of New Music*, 15/1 (1985): 14-37.
- Comberiati, Carmelo P., e Ralph P. Locke (eds.) (1994), «Gender and Music», *The Journal of Musicological Research* (número especial), XIV (1994).
- Composition et perception» (1989) ,*Contrechamps* , 10 (1989).
- Cook, Susan C. (1992), «Musicology and the Undoing of Women», *American Quaterly*, 44/1 (1992): 155-161.
- Cooke, Maeve (1994), *Language and Reason: A Study of Habermas's Pragmatics*, Cambridge MA, MIT Press, 1994.
- Cornell, Drucilla (1992), «Die Zeit des Feminismus neu gedacht», in Benhabib et al., 1993: 133-144.
- Cox, Renée (1990), «A History of Music», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48 (1990): 395-409.
- Crook, Stephen, Jan Pakulski e Malcolm Waters (1992), *Postmodernization. Change in Advanced Society*, Londres, etc., Sage Publications.
- Crowther, Paul (1993), *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Clarendon Press.
- Cruz, Maria Teresa (1986), «A estética da recepção e a ‘crítica da razão impura’», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 3 (1986)
- Cruz, Maria Teresa (1988), «Arte, Mito e Modernidade. Sobre a Metodologia de Hans Blumenberg», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 173-190.
- Cultura nos Anos 40. Colóquios* (1982), Lisboa, Fundação Gulbenkian.
- Cusick, Suzanne G. (1993), «Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy», *Journal of the American Musicological Society*, XLVI/1 (1993): 1-25.
- Cusick, Suzanne G. (1994), «“There was not one lady who failed to shed a tear”. Arianna’s Lament and the Construction of Modern Womanhood», *Early Music*, 22/3 (1994): 21-41.
- Dahlhaus, Carl (1970), «Soziologische Dechifrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik», *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* , I (1970), 2: 137-147.

- Dahlhaus, Carl (1971b), «Musiktheorie», *Einführung in die Musikwissenschaft*, Colónia, Gerig, 1975: 93-132.
- Dahlhaus, Carl (1974a), «Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, V (1974): 11-24.
- Dahlhaus, Carl (1974b), «Adornos Begriff des musikalischen Materials», in: Dahlhaus (1978): 336-342.
- Dahlhaus, Carl (1977), *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colónia, Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl (1978a), *Die idee der absoluten Musik*, Kassel, DTV/Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1978b), *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, Schott.
- Dahlhaus, Carl (1979), «Zu Adornos Beethoven-Kritik», in: Lindner e Lüdke, 1979.
- Dahlhaus, Carl (1981), «Abkehr vom Materialdenken?», *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 19 (1981): 45-55.
- Dahlhaus, Carl (1982), «Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft», *Systematische Musikwissenschaft* (ed. do mesmo e de Helga de la Motte-Haber), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (ed. C. Dahlhaus), X, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982: 26-48.
- Dahlhaus, Carl (1983), «Vom Altern einer Philosophie», in: Friedeburg & Habermas (1983): 133-137.
- Dahlhaus, Carl (ed.) (1971a), *Einführung in die Musikwissenschaft*, Colónia, Gerig, 1975.
- Dahlhaus, Carl, e Günter Mayer (1982), «Musiksoziologische Reflexionen», *Systematische Musikwissenschaft* (ed. do mesmo e de Helga de la Motte-Haber), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (ed. C. Dahlhaus), X, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982: 109-170.
- Dahlhaus, Carl, e Hans Heinrich Eggebrecht (1985), *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag.
- Dahlhaus, Carl, e Helga de la Motte-Haber (eds.) (1982), *Systematische Musikwissenschaft*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (ed. C. Dahlhaus), X, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Danuser, Hermann (1984), *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ed. Carl Dahlhaus, vol. 7), Laaber, Laaber Verlag.

- Danuser, Hermann (1993), «Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards», in Kolleritsch (1993): 142-159.
- Dasilva, Fabio, A. Blase e D. Dees (1984), *The Sociology of Music*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press.
- Dawydow, Juri N. (1971), *Die sich selbst negierende Dialektik. Kritik der Musiktheorie Theodor Adornos*, Berlim, Dietz Verlag.
- Dawydow, Juri N. (1974), *Die Kunst als soziologisches Phänomen. Zur Charakteristik der ästhetisch-politischen Ansichten bei Platon und Aristoteles*, Dresden, VEB Verlag der Kunst.
- De la Motte-Haber, Helga (1982), «Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft», *Systematische Musikwissenschaft* (ed. da mesma e de Carl Dahlhaus), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (ed. C. Dahlhaus), X, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982: 1-24.
- De la Motte-Haber, Helga (1987), «Die Gegenaufklärung der Postmoderne», *Musik und Theorie*, 28 (1987).
- De Natale, Marco (1978), *Strutture e forme della musica come processi simbolici. Lineamento di una teoria analitica*, Nápoles, Morano Editore, 1978.
- Deathridge, John (1992), «Wagner and the post-modern», *Cambridge Opera Journal*, 4/2 (1992): 143-161.
- Delaere, Mark (ed.) (1995), *New Music, Aesthetics and Ideology*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag.
- DeNora, Tia (1995), «The musical composition of social reality? Music, action and reflexivity», *The Sociological Review*, 43/2 (1995): 295-315.
- Denzin, Norman K. (1991), *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, Londres, etc.
- Derrida, Jacques (1972), *La Dissémination*, Paris, Seuil.
- Detels, Claire (1994), «Soft Boundaries and Relatedness: Paradigm for a Postmodern Feminist Musical Aesthetics», *Feminism and Postmodernism* (eds. Margaret Ferguson e Jennifer Wicke), Durham/London, Duke University Press, 1994: 200-220.

- Devereaux, Mary (1990), «Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator: The *New Aesthetics*», *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, 48/4 (1990): 337-348.
- Dibelius, Ulrich (1989), «Postmoderne in der Musik», *Neue Zeitschrift für Musik*, 2 (1989): 4-9.
- Dickens, David, e Andrea Fontana (eds.) (1995), *Postmodernism and social inquiry*, London, UCL Press, 1995.
- Docker, John (1994), *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Döpke, Doris (1990), «Zeugnis ablegen. Nachruf auf Luigi Nono», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 7-8 (1990): 4-7.
- Duarte Rodrigues, Adriano (1988), «O desencanto da nossa modernidade», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 249-255.
- Duarte Rodrigues, Adriano (1990), *Estratégias da comunicação*, Lisboa, Presença, 1990.
- Dufourt, Hugues e J.-M. Fauquet (1987), *La musique et le pouvoir*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1987.
- Dunn, David (1983), «Speculations: on the evolutionary continuity of music and animal communication behavior», *Perspectives of New Music*, 22/1 (1983-84): 87-102.
- Dunning, Eric (1987), «Comments on Elias's 'Scenes from the Life of a Knight'», *Theory, Culture & Society*, IV/2-3 (1987): 363-371.
- Duran, Jane (1995), «The Possibility of a feminist epistemology», *Philosophy & Social Criticism*, XXI/4 (1995): 127-140.
- Dusman, Linda (1994), «Unheard-of: Music as Performance and the Reception of the New», *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994): 130-146.
- Duteurtre, Benoît (1995), *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Laffont.
- Eagleton, Terry (1981), *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London / New York, Verso.
- Eagleton, Terry (1990), «O imaginário kantiano», *Crítica*, 7 (1991): 59-95.
- Eagleton, Terry (1991), *Ideology. An Introduction*, Londres, Verso.
- Eaton, Marcia (1989), *Aesthetics and the Good Life*, Londres e Toronto, Associated University Press.

- Eco, Umberto (1962), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- Eco, Umberto (1973), *O signo*, Lisboa, Presença, 1985.
- Eco, Umberto (1983), *Reflections on The Name of the Rose*, Londres, Secker and Warburg.
- Eco, Umberto (1987), *Travels in Hyper-Reality*, Londres, Picador.
- Eder, Klaus (1989b), «Klassentheorie als Gesellschaftstheorie. Bourdieus dreifache kulturtheoretische Brechung der traditionellen Klassentheorie», in: Eder (1989a): 15-43.
- Eder, Klaus (1989c), «Jenseits der nivellierten Mittelstandsgesellschaft. Das Kleinbürgertum als Schlüssel einer Klassenanalyse in fortgeschrittenen Industriegesellschaften», in: Eder (1989a): 341-392.
- Eder, Klaus (ed.) (1989a), *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Theoretische und empirische Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989.
- Edwards, Lynn B., e Gyorgy G. Jaros (1994), «Processe-Based Systems Thinking — Challenging the Boundaries of Structure», *Journal of Social and Evolutionary Systems*, 17/3 (1994): 339-353.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1967), «Musikwissenschaft», *Riemann Musiklexikon*, Mainz, Schott, 1967: III, 615-618.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1972), *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Wiesbaden, Verlag der Akademie der Wissenschaften.
- Eichberg, Henning (1977), *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart-Bad Cannstat, Frommann-Holzboog, 1977.
- Eisler, Hanns (1924), «Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär», in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948* (ed. Günter Mayer) vol. I, *Gesammelte Werke*, III/1, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik (1985):13-15.
- Eisler, Hanns (1931), «Die Erbauer einer neuen Musikkultur», *ibidem*: 140-167.
- Elias, Norbert (1939), *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989. (Trad. port.: *O processo da civilização*, 2 vols., Lisboa, Dom Quixote, 1990/91.)

- Elias, Norbert (1968), «Einleitung», *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989: I, pp. VII-LXX. (Trad. port.: *ibidem*.)
- Elias, Norbert (1969), *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983. (Trad. port.: *A sociedade da corte*, Lisboa, Estampa.)
- Elias, Norbert (1987a), «The Retreat of Sociologists into the Present», *Theory, Culture & Society*, IV/2-3 (1987): 223-247.
- Elias, Norbert (1987b), «The Changing Balance of Power between the Sexes — A Process-Sociological Study: The Example of the Ancient Roman State», *Theory, Culture & Society*, IV/2-3 (1987): 287-316.
- Elias, Norbert (1987c), «On Human Beings and Their Emotions: A Process-Sociological Essay», *Theory, Culture & Society*, IV/2-3 (1987): 339-361.
- Elias, Norbert (1989), *The Symbol Theory* (ed. Richard Kilminster), Londres, etc., Sage Publications, 1991.
- Elias, Norbert (1991), *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* (ed. Michael Schröter), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991 (trad. port.: *Mozart, Sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa, 1993).
- Elias, Norbert (1995), «Technization and Civilization», *Theory, Culture & Society*, XII/3 (1995): 7-42.
- Elscheck, O. (1973), «Entwurf einer neuen musikwissenschaftlichen Systematik», *Die Musikforschung* (1973): 421-434.
- Engel, Gerhard (1990), *Zur Logik der Musiksoziologie. Ein Beitrag zur Philosophie der Musikwissenschaft*, Tübingen, J. C. B. Mohr.
- Fabbri, Paolo, e Maurizio Ferraris (1980), «O Diferendo: Entrevista com Jean-François Lyotard», *Revista de Revista de Comunicação e Linguagens*, 1 (1980): 107-112.
- Fairlamb, Horace L. (1994), *Critical Conditions. Postmodernity and the Question of Foundations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Falasca-Zamponi, Simonetta (1992), «The Aesthetics of Politics: Symbol, Power and Narrative in Mussolini's Fascist Italy», *Theory, Culture & Society*, IX/4 (1992): 75-91.

- Faltin, Peter (1981), «Ist Musik eine Sprache?», *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, II (ed. Hans Werner Henze), Frankfurt a. M., Fischer, 1981: 32-50.
- Faltin, Peter, e Hans-Peter Reinecke (eds.) (1973), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Colónia, Hans Gerig.
- Farnsworth, Paul R. (1950), *Musical Taste. Its Measurement and Cultural Nature*, Stanford (California), Stanford University Press.
- Farnsworth, Paul R. (1969), *The Social Psychology of Music*, Ames (Iowa), The Iowa State University Press.
- Featherstone, Mike (1987), «Norbert Elias and Figurational Sociology: Some Prefatory Remarks», *Theory, Culture & Society*, 4 (1987): 197-211.
- Featherstone, Mike (1991), *Consumer Culture and Postmodernism*, Londres, Sage.
- Featherstone, Mike (1992) «The Heroic Life and Everyday Life», *Theory, Culture & Society*, IX/1 (1992): 159-182.
- Feenberg, Andrew (1991), *Critical Theory of Technology*, Oxford, Oxford University Press.
- Fellerer, K. G. (1942), *Einführung in die Musikwissenschaft*, Berlim, Bernhard Hahnfeld Verlag, 1942.
- Ferber, Christian von (1984), «Zur Zivilisationstheorie von Norbert Elias — heute», in: Gleichmann, Goudsblom e Korte (1984): 105-128.
- Ferguson, Margaret, e Jennifer Wicke (eds.) (1994), *Feminism and Postmodernism*, Durham/London, Duke University Press.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst (1994), “The *flâneur* on and off the streets of Paris”, in: Tester (1994): 22-42.
- Ferreira, Virgínia (1988), «O feminismo na pós-modernidade», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (1988): 93-106.
- Ferreira de Almeida, João, e José Madureira Pinto (1975), *A investigação nas ciências sociais*, Lisboa, Presença, 1990.
- Fischer, Hans Rudi (ed.) (1991), *Autopoiesis*, Heidelberg, Auer, 1993.
- Fischer-Lichte (1991), «Postmodernism. Extension or End of Modernism? Theater between Cultural Crisis and Cultural Change», in Hoesterey: 216- 228.
- Fiske, John (1989), *Understanding Popular Culture*, Londres, Unwin Hyman.

- Flax, Jane (1990), *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, Los Angeles e Oxford, University of California Press, 1990.
- Flinn, Caryl (1992), *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Focht, Ivan (1974), «Adornos gnoseologische Einstellung zur Musik», *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, V (1974), 2: 265-275.
- Forkel, Johann Nicolaus (1788), *Allgemeine Geschichte der Musik* (ed. de Othmar Wessely), I, Graz, 1967.
- Foster, Hal (ed.) (1983), *Postmodern Culture*, Londres, Pluto Press.
- Foster, Hal (1989), «Polémicas (Pós)-Modernas», *Crítica*, 5 (1989): 89-102.
- Foster, Stephen, e Rudolf Kuenzli (eds.) (1979), *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, Iowa, Coda and University of Iowa Press.
- Foucault, Michel (1966), *As palavras e as coisas*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- Foucault, Michel, e Pierre Boulez (1986), «Contemporary Music and the Public», *Perspectives of New Music*, 24/1 (1985): 6-12.
- Fowler, Brigit (1994), «The Hegemonic Work of Art in the Age of Electronic Reproduction: An Assessment of Pierre Bourdieu», *Theory, Culture & Society*, XI/1 (1994): 129-154.
- França, José Augusto (1965), *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand, 1977.
- França, José Augusto (1974), *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*, 6 vols., Lisboa, Livros Horizonte.
- França, José Augusto (1988), «Situação do Pós-Moderno», *Revista de Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 131-136.
- França, José Augusto (1992), *Os Anos Vinte em Portugal. Estudo de factos socioculturais*, Lisboa, Presença.
- Francastel, Pierre (1962), «Problèmes de la sociologie de l'art», *Traité de Sociologie* (G. Gurvitch), Paris, PUF, 1968: II, 278-296.
- Fraser, Nancy (1991), «Falsche Gegensätze», in Benhabib et al., 1993: 59-79.
- Fraser, Nancy (1993), «Pragmatismus, Feminismus und die linguistische Wende», in Benhabib et al., 1993: 145-160.

- Freud, Sigmund (1932), «Über eine Weltanschauung», 35. Vorlesung, in: «Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse», *Studienausgabe* (do mesmo), I: 568-608.
- Frey, Janice Mowery (1993), «Elaine Barkin: Active Participant», *Perspectives of New Music*, 31/2 (1993): 252-263.
- Friedeburg, Ludwig von, & Jürgen Habermas (eds.) (1983), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Frigyesi, Judit (1994), «Béla Bartók and the Concept of Nation and Volk in Modern Hungary», *The Musical Quarterly*, 78/2 (1994): 255-287.
- Gadamer, Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6.^a ed., Tübingen, J. C. B. Mohr, 1990.
- Gallop, Jane (1990), *Thinking Through the Body*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Gans, Eric (1985), «Art and Entertainment», *Perspectives of New Music*, 24/1 (1985): 24-37.
- Gans, Eric (1991), «The Beginning and the End of Esthetic Form» *Perspectives of New Music*, 29/2 (1991): 8-21.
- Georgescu, Cosmin, e Mario Georgescu (1990), «A System Approach to Music», *Interface*, 19 (1990): 15-52.
- Giannatasio, Francesco (1992), *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Giddens, Anthony (1987), «Structuralism, post-structuralism and the production of culture», *Social Theory and Modern Sociology* (do mesmo), Londres, Blackwell, 1993: 73-108.
- Giegel, Hans-Joachim (1989), «Distinktionsstrategie oder Verstrickung in die Paradoxien gesellschaftlicher Umstrukturierung? Die Stellung der neuen sozialen Bewegungen im Raum der Klassenbeziehungen», in: Eder (1989a): 143-187.
- Gilbert, Michel (1994), ««Ich habe von einem Esel gelernt»: Eisler Pro and Contra Schönberg», *High and Low Cultures. German Attempts at Mediation* (eds. Reinhold Grimm e Jost Hermand), Madison (Wiscosin), The University of Wisconsin Press, 1994: 59-74.

- Gleichmann, Peter, Johan Goudsblom e Hermann Korte (eds.) (1977), *Materialien zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie*, vol. I, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Gleichmann, Peter, Johan Goudsblom e Hermann Korte (eds.) (1984), *Materialien zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie*, vol. II, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Gornick, Vivian, e Barbara K. Moran (eds.) (1971), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York, Basic Books.
- Gottner-Abendroth, Heide (1985), «Nine Principles of a Matriarchal Aesthetic», *Feminist Aesthetics* (ed. Gisela Ecker), Boston, Beacon Press.
- Goudsblom, Johan (1984a), «Die Erforschung von Zivilisationsprozessen», in: Gleichmann, Goudsblom e Korte (1984): 83-104.
- Goudsblom, Johan (1984b), «Zum Hintergrund der Zivilisationstheorie von Norbert Elias: Das Verhältnis zu Huizinga, Weber und Freud», in: Gleichmann, Goudsblom e Korte (1984): 129-147.
- Grass, Günter (1987), *On Writing and Politics*, Londres, Penguin.
- Green, Lucy (1988), *Music on deaf ears. Musical meaning, ideology and education*, Manchester, Manchester University Press.
- Greenberg, Clement (1980), «The Notion of the Postmodern», in Hoesterrey, 1991: 42-49.
- Grosz, E. A., et al. (eds.) (1986), *Futur Fall: Excursions into Post-Modernity*, Sydney, Power Institute of Fine Arts.
- Groys, Boris (1992), *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Munique-Viena, Carl Hanser Verlag.
- Gunden, Heidi von (1981), «The Theory of Sonic Awareness in the Greeting by Pauline Oliveros», *Perspectives of New Music*, 19 (1980-81): 409-416.
- Haber, Honi Fern (1994), *Beyond Postmodern Politics. Lyotard, Rorty, Foucault*, Londres, Routledge.
- Habermas, Jürgen (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990.
- Habermas, Jürgen (1970a), *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985.
- Habermas, Jürgen (1970b), «A Review of Gadamer's Truth and Method», *Understanding and Social Inquiry* (eds. Fred R. Dallmayr e Thomas A.

- McCarthy), Londres/Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1977: 335-363.
- Habermas, Jürgen (1971), «Eine Auseinandersetzung mit Niklas Luhmann (1971): Systemtheorie der Gesellschaft oder Kritische Gesellschaftstheorie?», in: Habermas (1970a): 369-502.
- Habermas, Jürgen (1972), «Bewußtmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins», *Zur Aktualität Walter Benjamins* (ed. S. Unseld), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972: 173-223.
- Habermas, Jürgen (1980), «A modernidade: um projecto inacabado», *Crítica*, 2 (1987): 5-23.
- Habermas, Jürgen (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985.
- Habermas, Jürgen (1984), *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1985a), *O discurso filosófico dos modernos*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1990.
- Habermas, Jürgen (1985b), *Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1988), «Comunicação e Razão. Entrevista com Habermas» (conduzida por António Marques e José Lamego), *Crítica*, 3 (1988): 39-44.
- Habermas, Jürgen (1995), «Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Die Freiheit der Selbstvergewisserung und des Selbsteinkönnens», *Die Zeit*, 50 (8 de Dezembro de 1995): 59-60.
- Hagemann-White, Carol (1993), «Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht», *Feministische Studien*, 2 (1993).
- Halbreich, Harry (1993), «Die Neubewertung des Begriffs “Konsonanz” jenseits des Begriffs Tonalität», in Kolleritsch (1993): 117-126.
- Hall, Stuart (1989), «Two paradigms in cultural studies», *Culture, Ideology and Social Process* (ed. T. Bennett), Londres, Batsford, 1989: 19-39.
- Hall, Stuart (1992), «The question of cultural identity», *Modernity and Its Futures* (eds. Stuart Hall et al.), Oxford, Polity Press, 1992: 273-327.
- Hall, Stuart (1995), «“Not a Postmodern Nomad”. A Conversation with Stuart Hall on Race, Ethnicity and Identity», *Arena Journal*, 5 (1995): 51-70.

- Hamel, Jacques (ed.) (1992), «The Case Method in Sociology», *Current Sociology*, 40 (1992), 1.
- Hanslick, Eduard (1854), «Vom Musikalisch-Schönen», *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken* (ed. Klaus Mehner), Leipzig, Reclam, 1982: 33-145 (trad. port., Lisboa, Edições 70, 1994).
- Harap, Louis (1937), «On the Nature of Musicology», *Musical Quarterly*, XXIII, 1 (1937).
- Harding, James Martin (1992), «Integrating Atomization: Adorno Reading Berg Reading Büchner», *Theatre Journal*, 44 (1992): 1-13.
- Harrison, Frank Ll. (1963), «American Musicology and the European Tradition», *Musicology* (eds. F. Ll. Harrison, M. Hood e C. V. Palisca), Englewood Cliffs (N. J.), Prentice Hall, 1963: 1-85.
- Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Balckwell.
- Hassan, Ihab (1987), *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press.
- Hassan, Ihab (1988), «Fazer sentido: as atribuições do discurso pós-moderno», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (1988): 47-76.
- Hattinger, Wolfgang (1993), «Wenn sich jemand kratzt, ohne genau zu wissen, wo es ihn juckt. Bemerkungen zur Postmodernediskussion», in Kolleritsch (1993): 34-49.
- Hausen, Karin (1976), «Die Polarisierung der “Geschlechtercharaktere” — Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben», *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit* (ed. Werner Conze), Stuttgart, 1976: 363-393.
- Hauser, Arnold (1951), *História Social da Arte e da Cultura*, 6 vols., Lisboa, Vega, 1989.
- Hauser, Arnold (1973), *A arte e a sociedade*, Lisboa, Presença, 1984.
- Havlová, Magdalena (1982a), *Galant-empfindsame Kontrapunkte. Illustrationen zur Musiksoziologie des 18. Jahrhunderts*, diss., Berlin, Humboldt Universität, 1982.
- Havlová, Magdalena (1982b), «*Traviata* de Verdi», Programa do Teatro de São Carlos, 1982.

- Hayman, David (1984), «Nodality or Plot Displaced: The Dynamics of Sollers's *H*», in Hoesterey, 1991: 229-240.
- Heath, Joseph (1995), «Habermas and speech-act theory», *Philosophy & Social Criticism*, XXI/4 (1995): 141-147.
- Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Methuen.
- Hegel, Georg W. F. (1807), «Phänomenologie des Geistes», *Sämtliche Werke* (ed. Hermann Glocker), Stuttgart, Frommann, 1927-1940: II.
- Hein, Hilde (1990), «The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48/4 (1990): 281-291.
- Heister, Hanns-Werner (1983), *Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 vols., Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1983.
- Heister, Hanns-Werner (1990), «Musikalische Autonomie und herrschaftstechnische Verwendung. Zum Begriff des Politischen», in: Kolleritsch (1990): 107-129.
- Heister, Hanns-Werner, et al. (1985), *Ästhetik des Compact Disc*, Kassel etc., Bärenreiter, 1985.
- Heister, Hanns-Werner, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit (eds.) (1993), *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie — Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, 3 vols., Hamburg, Von Bockel.
- Hekman, Susan J. (1990) *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminisme*, Londres, Polity Press.
- Helmholtz, Hermann von (1863), *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig.
- Helms, Hans G. (1974), «Musik nach dem Gesetz der Ware», *Interface*, 3 (1974): 19-53.
- Hennion, Antoine (1993), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- Henze, Hans Werner (ed.) (1981), *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, Frankfurt a. M., Fischer.
- Hermant, Jost (1991), «Avant-Garde, Modern, Postmodern. The Music (almost) Nobody Wants to Hear», in Hoesterey, 1991: 192-206.

- Herndon, Marcia, e Susanne Ziegler (eds.) (1990), *Music, Gender and Culture*, Intercultural Music Studies, nº 1, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1990.
- Hesse, Axel (1980), «Musikgeschichte und Transkulturation», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, XXIX (1980): 103-105.
- Hibberd, Lloyd (1959), «Musicology Reconsidered», *Acta Musicologica*, XXXI (1959).
- Higgins, Paula (1993), «Women in Music, Feminist Criticism and Guerilla Musicology: Reflections on Recent Polemics», *Nineteenth Century Music*, XVII/2 (1993): 174-192.
- Hinz, Klaus-Michael (1985), «Tonalität nach ihrer Katastrophe. Ein Gespräch mit Reinhard Febel», in Jungheinrich (1985): 48-53.
- Hirsch, Fred (1976), *Social Limits to Growth*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- Hobsbawm, Eric, e Terence Ranger (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hoesterey, Ingeborg (ed.) (1991), *Zeigeist in Babel. The Post-Modernist Controversy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Hoffmann, Freia, e Eva Rieger (eds.) (1993), *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, Kassel, Bärenreiter.
- Hoffmann-Riem, Wolfgang, e Will Teichert (eds.) (1985), *Musik in den Medien. Programmgestaltung im Spannungsfeld von Dramaturgie, Industrie und Publikum*, Baden-Baden, Nomos Verlag.
- Hoke, Hans-Gunter (1966), «Musikwissenschaft», *Musiklexikon* (ed. Horst Seeger), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966: II, 186-196.
- Holbein, Ulrich (1993), «Kontinuum mit und ohne Durchbruch. Über das Innen und Außen der Kunstwerke», in Kolleritsch (1993): 127-141.
- Hollinger, Robert (1994), *Postmodernism and the Social Sciences*, Londres, Sage.
- Holsinger, Bruce Wood (1993), «The Flesh of the Voice: Embodiment and the Homoerotics of Devotion in the Music of Hildegard of Bingen», *Signs*, XIX/1 (1993): 92-125.
- Holub, Renate (1992), *Antonio Gramsci Beyond Marxism and Postmodernism*, London, Routledge.

- Horkheimer, Max (1967), *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Hradil, Stefan (1989), «System und Akteur. Eine empirische Kritik der soziologischen Kulturtheorie Pierre Bourdieus», Eder (1989a): 111-141.
- Huber, Klaus (1985), «Um der Unterdrückten willen. gegen die Verdinglichung des Menschen und der Kunst», *Musik/Texte*, 9 (1985): 5-11.
- Hullot-Kentor, Robert (1988), «Popular Music and Adorno's "The Aging of New Music"», *Telos*, 77 (1988): 79-94.
- Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Londres, MacMillan.
- Ibsch, Elrud, e Dick H. Schram (eds.) (1987), *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, vol. 23)*, Amsterdão, Editions Rodopi.
- Icher, Gisela (ed.) (1985), *Feminist Aesthetics*, Londres, The Women's Press, 1985: 135-187.
- Ingarden, Roman (1962), «Il problema dell'identità dell'opera musicale», in: Borio e Garda (1989): 51-68.
- Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, Munique, DTV.
- Jameson, Fredric (1971), *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Jameson, Fredric (1972), *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press.
- Jameson, Fredric (1981), *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca (New York), Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1988), *The Ideologies of Theory. Essays*, 2 vols., Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Janik, Allan (1990), «Die Postmoderne bei 'Sankt' Offenbach. Neues um die Nietzsche-Wagner-Kontroverse», in: Kolleritsch (1990): 145-155.

- Janning, Frank (1991), *Pierre Bourdieus Theorie der Praxis*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Jauß, Hans Robert (1967), «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», *Literaturgeschichte als Provokation* (do mesmo), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970: 144-207.
- Jauß, Hans Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, vol. I: *Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung*, Munique, Wilhelm Fink.
- Jauß, Hans-Robert (1983), «Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno», in: Friedeburg & Habermas (1983): 95-130.
- Jauß, Hans-Robert (1989), «Retrospectiva sulla teoria della ricezione — ad usum musicae scientiae», in: Borio e Garda (1989): 39-50.
- Jauß, Hans-Robert (1987), *Die Theorie der Rezeption — Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz.
- Jay, Martin (1984), *Adorno*, Londres, Fontana Paperbacks.
- Jay, Martin (1988), «Habermas and Postmodernism», in Hoesterey (1991): 98-110.
- Jencks, Charles (1976), *The Language of Post-Modern Architecture*, New York.
- Jencks, Charles (1986), «Postmodern vs. Late-Modern», in Hoesterey, 1991: 4-21.
- Jencks, Charles (1989), *What Is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions.
- Jenne, Michael (1977), *Musik, Kommunikation, Ideologie*, Stuttgart, Klett.
- Jimenez, Marc (1983), *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Sycamore.
- Jiránek, Jaroslav (1979), *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*, Berlim, Verlag Neue Musik, 1985.
- Johnson, Scott, et al. (1990), «New Music», *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture* (eds. Russel Ferguson et al.), New York, The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1990: 277-299.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.) (1985), *Lust am Komponieren*, Kassel, etc., Bärenreiter.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.) (1987), *Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno*, Kassel, Bärenreiter etc.
- Jungheinrich, Hans-Klaus, et al. (1986), *Oper. Film. Rockmusik. Veränderung in der Alltagskultur*, Kassel, etc., Bärenreiter.

- Kaden, Christian (1973), *Musikalische Syntax und sozialhistorische Praxis in der arbeitsfunktionalen Signalgebung der Viehhirten*, diss., Berlim, Universidade Humboldt.
- Kaden, Christian (1979), «Die Einheit von Leben und Werk Richard Wagners, oder: Über Schwierigkeiten, mit Wagner heute zu kommunizieren», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 21 (1979): 75-104.
- Kaden, Christian (1981), «Vorwort zu einer Semiotik der Musik», *Musikästhetik in der Diskussion* (ed. Harry Goldschmidt e Georg Knepler), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981: 153-197.
- Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin, Verlag Neue Musik.
- Kaden, Christian (1987), «Systematische Musikwissenschaft» [entrada elaborada para uma nova edição remodelada do *Dicionário de Música* de Tomás Borba e F. Lopes-Graça, segundo uma concepção depois abandonada com a demissão do coordenador do projecto, Mário Vieira de Carvalho], ms.
- Kaden, Christian (1990), «“Was hat Musik mit Klang zu tun?” Ideen zu einer Geschichte des Begriffs “Musik” und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte», *Ästhetische Grundbegriffe*, Berlim, Akademie Verlag, 1990: 134-180.
- Kaden, Christian (1993), *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel etc., Bärenreiter.
- Kaden, Christian (1995a), «Musiksoziologie», *Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. L. Finscher), Kassel, Bärenreiter (1993ss.): ms. no prelo.
- Kaden, Christian (1995b), «Außer-Sich-Sein, Bei-Sich-Sein», *Neue Zeitschrift für Musik*, 6 (1995): 4-12.
- Kagel, Mauricio, e Werner Klüppelholz (1989), «“Ein Lufthauch der Musikgeschichte” — Ein Gespräch zwischen Mauricio Kagel und Werner Klüppelholz über Komponieren in der Postmoderne», *Neue Zeitschrift für Musik*, 6 (1989): 4-7.
- Karbusicky, Vladimir (1979), *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*, Munique, Wilhelm Fink.
- Karbusicky, Vladimir (1986), *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Karbusicky, Vladimir (ed.) (1990), *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kellner, Douglas (1989), *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Kelly-Gadol, Joan (1976), «The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History», *Signs*, I (1976): 809-824.
- Kemper, Peter (1991), *"Postmoderne" oder Der Kampf um die Zukunft*, Frankfurt a. M., Fischer.
- Kenyon, Nicholas (1988), *Authenticity and Early Music*, Oxford / New York, Oxford University Press.
- Kerman, Joseph (1965), «A Profile for American Musicology», *Journal of the American Musicological Society*, XVIII (1965): 61-69.
- Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.
- Kielian-Gilbert, Marianne, «Of Poetics and Poiesis, Pleasure and Politics — Music Theory and Modes of the Feminine», *Perspectives of New Music*, 32/1 (1994): 44-67.
- Killam, Rosemary N. (1993) , «Women Working. An Alternative to Gans», *Perspectives of New Music* , 31/2 (1993): 230-251.
- Killam, Rosemary N. (1994), «Writing Music Culture for Calamity Jane, Water, and Other Dangerous Women (with Minimal Apologies to Clifford and Lakoff)», *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994): 194-198
- Kilminster, Richard (1987), «Introduction to Elias», *Theory, Culture & Society*, IV/2-3 (1987): 213-222.
- Kingsbury, Henry (1988), *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*, Filadélfia, Temple University.
- Kirchmeyer, Helmut (1962), «On the Historical Constitution of a Rationalistic Music. A Study of the progress of musical combinatorics from Guido d'Arezzo to the present day», *Die Reihe*, 8 (1968): 11-24.
- Klinkowitz, Jerome (1988), *Rosenberg, Barthes, Hassan: The Postmodern Habit of Thought*, Atenas e Londres, University of Georgia Press.
- Klotz, Heinrich (1988), *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

- Kluge, Reiner (1977), «Auf dem Weg zu einer Systematischen Musikwissenschaft», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XIX (1977), 4: 3-16.
- Kluge, Reiner (1984), «Der schwer gefaßte Entschluß. Über eine Verbindung biogener, logogener, und musikogener Elemente in Beethovens op. 135», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XXVI/3-4 (1984): 225-236.
- Kneif, Tibor (1971), *Musiksoziologie*, Colónia, Hans Gerig.
- Kneif, Tibor (ed.) (1975), *Texte zur Musiksoziologie*, Colónia, Arno Volk-Verlag Hans Gerig.
- Knepler, Georg (1977), *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig, Reclam, 1982.
- Knepler, Georg (1986), «System und Detail», *Musicologia Austriaca*, 6 (1986): 59-68.
- Knepler, Georg (1991), *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlim, Henschelverlag (trad. ingl., Cambridge University Press, 1994).
- Kolland, Hubert (1983), «Wagner-Rezeption im deutschen Faschismus», comunicação ao colóquio *Richard Wagner — Leben, Werk und Interpretation*, Leipzig, 1983 (exemplar policopiado).
- Kolleritsch, Otto (ed.) (1979), *Adorno und die Musik*, Graz, Universal Edition.
- Kolleritsch, Otto (ed.) (1987), *Entgrenzung in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung, vol. 18, Graz-Viena.
- Kolleritsch, Otto (ed.) (1990), *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Wertungsforschung, vol. 22), Graz-Viena, Universal Edition.
- Kolleritsch, Otto (ed.) (1993), *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall 'Postmoderne' in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung, vol. 26, Graz-Viena.
- Kolleritsch, Otto (ed.) (1994), *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, Studien zur Wertungsforschung, vol. 28, Graz-Viena.
- Kolleritsch, Otto (ed.) (1995), *Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des Musiktheaters*, Studien zur Wertungsforschung, vol. 28, Graz-Viena.
- Kompridis, Nikolas (1993), «Learning from Architecture: Music in the Aftermath to Postmodernism», *Perspectives of New Music*, 31/2 (1993): 6-23.

- Konersmann, Ralf (1991), *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt a. M., Fischer.
- Könnecke, Doris (1991), «Revolutionierung der Wissenschaft? — Zur (Selbst)-Täuschung der Theorie autopoietischer Systeme», in: Fischer (1991): 125-136.
- Konold, Wulf (1981), «Komponieren in der “Postmoderne”», *Hindemith-Jahrbuch*, X (1981): 73-85.
- Koskoff, Ellen (ed.) (1987), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York etc., Greenwood Press.
- Koslowski, Peter (1986), «The (De-)Construction Sites of The Postmodern», in: Hoesterey, 1991: 142-154.
- Kostelanetz, Richard (ed.) (1970), *John Cage*, New York, Praeger Publishers.
- Kogawa, Tetsuo (1981), «Adorno's Strategy of Hibernation», *Telos*, 46 (1980-81): 147-153.
- Kowalski, Michael (1983), «The Exhaustion of Western Art Music», *Perspectives of New Music*, 21 (1982-83): 1-14.
- Kramer, Lawrence (1990), «Culture and musical hermeneutics: The Salome Complex», *Cambridge Opera Journal*, 3 (1990): 269-294.
- Kramer, Lawrence (1993), «Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror», in: Solie (1993): 305-325.
- Krauss, Rosalind E. (1981), «The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition», in Hoesterey, 1991: 66-79.
- Kropfinger, Klaus (1974), «Problemi dello studio della ricezione musicale», in: Borio e Garda, 1989: 82-95.
- Kubik, Gerhard (1988), *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze*, Leipzig, Reclam.
- Kuhn, Thomas (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago University Press, 1970.
- Kurth, Ernst (1913), *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Berna, Haupt.
- Kurth, Ernst (1931), *Musikpsychologie*, Berlin, Hesse.
- Kuspit, Donald (1981), «The Unhappy Consciousness of Modernism», in Hoesterey, 1991: 50-65.

- Kuspit, Donald (1984), *The Critic Is Artist: The Intentionality of Art*, Ann Arbor (Mich.), U.M.I. Research Press.
- Kuzmics, Helmut (1987), «Civilization, State, and Bourgeois Society: The Theoretical Contribution of Norbert Elias», *Theory, Culture & Society*, IV/2-3 (1987): 515-531.
- Kuzmics, Helmut (1991), «Embarrassment and Civilization: On Some Similarities and Differences in the Work of Goffman and Elias», *Theory, Culture & Society*, VIII/2 (1991): 1-30.
- Landes, Joan (1988), *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- Lange, André (1987), *Stratégies de la Musique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- Langland, Elizabeth, e Walter Goffman (1981), *A feminist perspective in the Academy*, Chicago e Londres, University of Chicago Press.
- Larrain, Jorge (1991) «Stuart Hall and the Marxist Concept of Ideology», *Theory, Culture & Society* 8/4 (1991): 1-28.
- Larrain, Jorge (1994), «The postmodern critique of ideology», *The Sociological Review*, 42/2 (1994): 289-314.
- Lash, Scott (1990), *Sociology of Postmodernism*, Londres, Routledge.
- Lauretis, Teresa de (1984), *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa de (1987), *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- Leenhardt, Jacques (1988), «A Querela dos Modernos e dos Pós-Modernos», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 119-124.
- Leppert, Richard (1993), *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body*, Berkeley, etc., University of California Press.
- Leppert, Richard e Susan McClary (eds.) (1987), *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Lesure, François (1961), «Musicologie», *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Fasquelles Éditeurs, 1961: III, 268-269.
- Lima Barreto, Jorge (1995), *Música & Mass Media*, Lisboa, Hugin Editores.

- Lindner, Burkhardt, e W. Martin Lüdke (eds.) (1979), *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Lissa, Zofia (1974), «Theorie der Musikrezeption», *Archiv für Musikwissenschaft*, 31 (1974): 361-376.
- Lopes-Graça, Fernando (1941), *Reflexões sobre a música (Obras Literárias, I)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1978.
- Lopes-Graça, Fernando (1946), «Mulheres compositoras», in: Lopes-Graça (1964): 55-62.
- Lopes-Graça, Fernando (1964), *Nossa companheira música (Obras Literárias, XII)*, Lisboa, Caminho, 1992.
- López, Julio (1988), *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Barcelona, Antropos.
- Lorenz, Konrad (1973), *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*, Munique/Zurique.
- Lotman, Juri M. (1981), *Kunst als Sprache* (ed. Klaus Städke), Leipzig, Reclam.
- Lovejoy, Margot (1989), *Postmodern Currents and Artists in the Age of Electronic Media*, Ann Arbor/Londres, UMI Research Press.
- Löwy, Michael (1980), «Marcuse and Benjamin: The Romantic Dimension», *Telos*, 44 (1980): 25-33.
- Luhmann, Niklas (1980), «Interaktion in Oberschichten: Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert», *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft* (do mesmo), Frankfurt a. M., 1993: I, 72-161.
- Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988.
- Luhmann, Niklas (1996), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Lyon, David (1994), *Postmodernity*, Buckingham, Open University Press.
- Lyotard, Jean-François (1979), *A Condição Pós-Moderna* (ed. José Bragança de Miranda), Lisboa, Gradiva, 1989.
- Lyotard, Jean-François (1982), «Représentation, présentation, imprésentable», *L'inhumain. Causeries sur le temps* (do mesmo), Paris, Galilée, 1988: 131-140.

- Lyotard, Jean-François (1983), «Le sublime et l'avant-garde», *L'inhumain. Causeries sur le temps* (do mesmo), Paris, Galilée, 1988: 101-118.
- Lyotard, Jean-François (1985), «A filosofia e a pintura na era da sua experimentação», *Crítica*, 2 (1987): 25-38.
- Lyotard, Jean-François (1986), «L'obéissance», *L'inhumain. Causeries sur le temps* (do mesmo), Paris, Galilée, 1988: 177-192.
- Lyotard, Jean-François (1987), «Après le sublime, état de l'esthétique», *L'inhumain. Causeries sur le temps* (do mesmo), Paris, Galilée, 1988: 147-155.
- Mandel, Ernest (1975), *Late Capitalism*, Londres, New Left Books.
- Mankowskaya, Nadia (1993), «L'esthétique musicale et le postmodernisme», *New Sound*, 1 (1993): 91-99.
- Maróthy, J. (1974), *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, Budapeste, Akadémiai Kiadó.
- Marquard, Odo (1989), *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn.
- Marques, António (1987), «Leituras: Jürgen Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne — Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp. 1985», *Crítica*, 2 (1987): 79-89.
- Marques, António (1988), «Metamorfose da Razão. O problem da entrada numa época pós-moderna», *Revista de Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 347-354.
- Marques, António (1993), *Perspectivismo e Modernidade*, Lisboa, Vega, 1993.
- Marsh, James L. (1995), *Critique, Action, Liberation*, State University of New York Press, Albany.
- Marx, Karl (1939/40), «Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie», *Ökonomische Manuskripte 1857/1858 (Marx-Engels-Werke)*, Berlim, Dietz Verlag, 1983: XLII, 15-768.
- Marx, Karl (1844), *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte vom Jahre 1844* (ed. Joachim Höppner), Leipzig, Reclam, 1988.
- Marx, Karl, e Friedrich Engels (1932), *Die deutsche Ideologie (Marx-Engels-Werke)*, Berlim, Dietz Verlag, 1983: III.
- Maturana, Humberto R. (1991), «The Origin of the Theory of Autopoietic Systems», in: Fischer (1991): 121-123.

- Maus, Fred Everett (1988), «Recent Ideas and Activities of James K. Randall and Benjamin Boretz: A New Social Role for Music», *Perspectives of New Music*, 26/2 (1988): 214-222.
- Maus, Fred Everett (1993), «Masculine Discourse in Music Theory», *Perspectives of New Music*, 31/2 (1993): 264-291.
- Mauser, Siegfried (1993a), «Rezeptionsästhetik als Paradigma postmoderner Theoriebildung», in Kolleristch (1993): 14-21.
- Mauser, Siegfried (ed.) (1993b), *Kunst verstehen - Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposium (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, vol. 3)*., Laaber, Laaber Verlag.
- Mayer, Hans (1948), «Kulturkrise und Neue Musik», in: Mayer (1983): 191-208.
- Mayer, Hans (1983), *Ein Denkmal für Johannes Brahms*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- McClary, Susan (1989a), «Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition», *Cultural Critique*, 12 (1989): 57-81.
- McClary, Susan (1989b), «Foreword: The Undoing of Opera: Toward a Feminist Criticism of Music», *Opera, or the Undoing of Women* (by Catherine Clément), Londres, Virago Press, 1989.
- McClary, Susan (1991), *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota/Londres, The University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (1992), *Carmen*, London, Cambridge University Press.
- McClary, Susan (1993), «Narrative Agendas in “Absolute” Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony», in: Solie (1993): 326-344.
- McClary, Susan (1994a), «Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism», *Perspectives of New Music*, 32/1 (1994): 68-85.
- McClary, Susan (1994b), «Response to Linda Dusman», *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994): 148-153.
- McGeary, Thomas (1994), «Gendering Opera: Italian Opera as the Feminine Other in Britain», *Journal of Musicological Research*, 14 (1994): 17-34.
- McHugh, Patrick (1993), «Ecstasy and Exile: Cultural Theory between Heidegger and Adorno», *Cultural Critique*, 25 (1993): 121-152.
- McLean, Barton (1982), «Symbolic Extensions and its Corruption of Music», *Perspectives of New Music*, 20 (1981-82): 331-356.

- McRobbie, Angela (1986), «Postmodernism and Popular Culture», in: McRobbie (1994a): 13-23.
- McRobbie, Angela (ed.) (1989), *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music*, Londres, Macmillan.
- McRobbie, Angela (1991), «New Times in Cultural Studies», in: McRobbie (1994a): 24-43.
- McRobbie, Angela (1993a), «Feminism, Postmodernism and the 'Real Me'», in: McRobbie (1994a): 61-74.
- McRobbie, Angela (1993b), «Shut up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity», in: McRobbie (1994a): 155-176.
- McRobbie, Angela (1994a), *Postmodernism and Popular Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- McRobbie, Angela (1994b), «The Passagenwerk and the Place of Walter Benjamin in Cultural Studies», in: McRobbie (1994a): 96-120.
- Mead, George Herbert (1913), «The Social Self», *Selected Writings: George Herbert Mead* (ed. Andrew J. Reck), Chicago, Chicago University Press, 1964.
- Menell, Stephen (1989), *Norbert Elias. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1992.
- Menger, Pierre-Michel (1983), *Le paradoxe du musicien. Le Compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- Metzger, Heinz-Klaus (1991), «Praemoderne», *MusikTexte*, 40-41 (1991): 113.
- Meyer-Eppler, W. (1962), «Musical Communication as a Problem of Information Theory», *Die Reihe*, 8 (1968): 7-10.
- Michaud, Ginette (1989), *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle Québec, Éd. Hurtubise.
- Milchman, Alan, e Alan Rosenberg, «Michel Foucault, Auschwitz and modernity», *Philosophy & Social Criticism*, 22/1 (1996): 101-113.
- Miller, Max (1989), «Systematisch verzerrte Legitimationsdiskurse. Einige kritische Überlegungen zu Bourdieus Habitus-theorie», in: Eder (1989a): 191-219.
- Miller, Nancy K. (ed.) (1989), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press.

- Mills, Patricia (1987), *Woman, Nature and Psyche*, New Haven, CT, Yale University Press.
- Milner, Andrew (1994), «Cultural Materialism, Culturalism and Post-Culturalism: The Legacy of Raymond Williams», *Theory, Culture & Society*, XI/1 (1994): 43-73.
- Milner, Andrew, et al. (eds.) (1990), *Postmodern Conditions*, New York etc., Berg.
- Moderne Versus Postmoderne — zur ästhetischen Theorie und Praxis in den Künsten* (1990) (Symposion im Rahmen der 2. Münchner Biennale), Jahrbuch Bayerische Akademie der Schönen Künste, 4 (1990): 239-470.
- Moi, Toril (1985), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres, Methuen.
- Monelle, Raymond (1992), *Linguistics and Semiotics in Music*, Londres, Harwood.
- Monteiro, Paulo Filipe (1991), «Os usos das artes na era da diferenciação social: críticas e alternativas a Pierre Bourdieu», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 12/13 (1991): 117-141.
- Morelli, Giovanni (1994), «Prima che l'ultimo osso si svegli. Le Musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau», in: *Musica e Storia*, vol. II (ed. Maria Teresa Muraro), Florence, Olschki, 1994: 17-98.
- Müller, Thomas (1990), *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos. Ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs*, Frankfurt a. M., Campus Verlag.
- Nattiez, Jean-Jacques, et al. (1986), *Semiologia da Música*, Lisboa, Vega.
- Nattiez, Jean-Jacques (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990), «Can One Speak of Narrativity in Music?», *Journal of the Royal Musical Association*, 115/2 (1990): 240-257.
- Nauman, Manfred (1984), *Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze*, Leipzig, Reclam.
- Nettl, Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press.
- Nicolai, Felicitas (1996), «Der Körper ist das eigentliche Instrument», *Das Orchester*, 44/3 (1996): 21-26.
- Nicholson, Linda J. (ed.) (1990), *Feminism/Postmodernism*, New York/London.

- Nochlin, Linda (1988), *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row.
- Nono, Luigi (1959), «Geschichte und Gegenwart in der Musik von Heute», in: Stenzl (1975): 34-40.
- Nono, Luigi (1971/72), «Seminar über die Funktion der Musik heute», in: Stenzl (1975): 263-277.
- Nono, Luigi (1979), «A présent, des confrontations ont aussi lieu dans le monde musical», in: Nono (1993): 425-428.
- Nono, Luigi (1987), «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», in: Restagno (1987): 3-73.
- Nono, Luigi (1993), *Écrits*, Paris, Christian Bourgois.
- Norris, Christopher (1988), «Utopian deconstruction: Ernest Bloch, Paul de Man and the politics of music», *Deconstruction and the Interests of Theory* (do mesmo), Londres, Pinter Publishers, 1988: 29-58.
- O' Neill, John (1995), *The Poverty of Postmodernism*, Londres, Routledge.
- Oliveros, Pauline, e Fred Maus (1994), «A Conversation About Feminism and Music», *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994): 175-193.
- Olivier, Phillipe (1985), *La musique au quotidien*, Paris, Balland.
- Olson, Kevin (1995), «Habitus and body language: towards a critical theory of symbolic power», *Philosophy & Social Criticism*, XXI/2 (1995): 23-49.
- Opitz, Michael (1992), «Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern», *Aber ein Sturm weht vom Paradies her. Texte zu Walter Benjamin* (eds. Michael Opitz e Erdmut Wizisla), Leipzig, Reclam, 1992: 162-181.
- Ortner, Sherry B., e Harrier Whitehead (eds.) (1981), *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Owens, Craig (1983), «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism», *Postmodern Culture* (ed. Hal Foster) Londres, Pluto, 1993: 57-82.
- Owens, Craig (1989). «O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo», *Crítica*, 5 (1989): 43-63.
- Paddison, Max (1993), *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Pais de Brito, Joaquim (ed.) (1994), *Fado. Vozes e Sombras*, Lisboa, Lisboa 94.
- Pasler, Jann (1992), «Some Thoughts on Susan McClary's *Feminine Endings*», *Perspectives of New Music*, 30/2 (1992): 202-205.
- Pels, Dick (1995), «Knowledge politics and anti-politics: Toward a critical appraisal of Bourdieu's concept of intellectual autonomy», *Theory and Society*, 24 (1995): 79-104
- Pendle, Karin (ed.) (1991), *Women in Music. A History*, Bloomington, Indiana University Press.
- Perryman, Mark (1994), *Altered States. Postmodernism, Politics, Culture*, Londres, Lawrence & Wishart.
- Petersen, Karen E. (1987), «An Investigation into Women-Identified Music in the United States», in Koskoff (1987): 203-212.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1991), *Capoeira, Samba, Candomblé: afro-brasilianische Musik im Reconcavo, Bahia*, Berlin, Museum für Völkerkunde.
- Pippin, Robert B. (1994), «On the Notion of Technology as Ideology: Prospects», in: *Technology, Pessimism and Postmodernism* (eds. Howard P. Segal and Yaron Ezrahi), Dordrecht, etc., Kluwer Academic Publishers, 1994: 93-113.
- Pita, António Pedro (1988), «A modernidade de "A condição pós-moderna"», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (1988): 77-92.
- Pollock, Griselda (1988), *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, New York, Routledge.
- Pratt, W. S. (1915), «On Behalf of Musicology», *Musical Quaterly*, I, 1 (1915): 1-16.
- Pride, J. B., e Janet Holmes (eds. 1972), *Sociolinguistics*, Harmondsworth, Penguin.
- Prieberg, Fred K. (1982), *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M., Fischer.
- Quental, Antero de (1866), «O futuro da música», *Filosofia (Obras Completas, do mesmo; ed. Joel Serrão)*, Lisboa, Comunicação, 1989: 51-64.
- Raes, Godfried-Willem (1974), «Musikwissenschaft und Ideologie», *Interface*, 3 (1974): 55-88.
- Rahn, John (1993), «Differences», *Perspectives of New Music*, 31/2 (1993): 58-71.
- Readings, Bill (1991), *Introducing Lyotard. Art and Politics*, Londres, Routledge.
- Reich, Nancy (1993), «Women as Musicians: A Question of Class», in: Solie (1993): 125-146.

- Reich, Steve (1974), *Writings about Music*, Halifax (N. S.), Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Reimann, Horst (ed.) (1986), *Soziologie und Ethnologie. Zur Interaktion zwischen zwei Disziplinen. Beiträge zu einem Symposium aus Anlaß des 80. Geburtstages von Wilhelm Emil Mühlmann*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Reinecke, Hans-Peter (1971), «Naturwissenschaftliche Grundlagen der Musik», *Einführung in die Systematischen Musikwissenschaft* (ed. Carl Dahlhaus), Colónia, Hans Gerig, 1975: 9-51.
- Restagno, Enzo (ed.) (1987), *Luigi Nono*, Torino, EDT.
- Rieger, Eva (1981), *Frau, Musik und Männer-Herrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Kassel, Furore-Verlag, 1988.
- Rieger, Eva (1985), «‘Dolce semplice’? On the Changing Role of Women in Music», *Feminist Aesthetics* (ed. Gisela Icher), Londres, The Women’s Press, 1985: 135-187.
- Rieger, Eva (1992), «‘Ich recycle Töne’, Schreiben die Frauen anders?», *Die Philosophin*, 3/5 (1992): 20-29.
- Rieger, Eva (1993), «Un wie ich lebe? Ich lebe. Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis *La Bohème*», *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie — Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag* (ed. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit), II: *Musik-Theater*, Hamburg, Von Bockel, 1993: 121-135.
- Rieger, Eva (1995), «‘Gender Studies’ und Musikwissenschaft — ein Forschungsbericht», *Die Musikforschung*, 48/3 (1995): 235-250.
- Riemann, Hugo (1914), *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig, Verlag von Quelle und Meyer, 1914.
- Riemann, Hugo (1988), *Allgemeine Musiklehre* (1888), Leipzig.
- Riethmüller, Albrecht (1985), «Stationen des Begriffs Musik», *Geschichte der Musiktheorie*, I (ed. Frieder Zaminer), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Riethmüller, Albrecht (1988), «Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung», *Materialität der Kommunikation* (ed. Hans Ulrich Gumrecht und K. Ludwig Pfeiffer), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988: 51-62.

- Riethmüller, Albrecht (1989), «Musik zwischen Hellenismus und Spätantike», *Die Musik des Altertums* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, I), Laaber, Laaber Verlag, 1989: 207-325.
- Robertson, Carol (1987), «Power and Gender in the Musical Experiences of Women», in Koskoff (1987): 225-244.
- Robertson, Carol (1989), «Singing Social Boundaries into Place: The Dynamics of Gender and Performance in Two Cultures», *Sonus*, 10/1 (1989): 59-71; 10/2 (1990): 1-13.
- Robertson, Roland (1992), «‘Civilization’ and the Civilizing Process: Elias, Globalization and Analytic Synthesis», *Theory, Culture & Society*, IX/1 (1992): 211-227.
- Robin, Régine (1986), *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot.
- Robinson, Dianna, Elizabeth S. Buck e Marlene Cuthbert (1991), *Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity*, Londres, Sage Publications.
- Rocco, Chris (1995), «The politics of critical theory: argument, structure, critique in *Dialectic of Enlightenment*», *Philosophy & Social Criticism*, 21/2 (1995): 107-133.
- Rochberg, George, 26 (1960), «Indeterminacy in the New Music», *The Score*, 26 (1960): 9-19.
- Rorty, Richard (1984), «Habermas e Lyotard acerca da pós-modernidade», *Crítica*, 2 (1987): 39-56.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist, e Louise Lamphere (eds.) (1974), *Woman, Culture and Society*, Stanford, Stanford University Press.
- Rösing, Helmut (ed.) (1983), *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rosso, Stefano, e Umberto Eco (1983), «A Correspondence on Postmodernism», in Hoesterey, 1991: 242-253.
- Rotter, Frank (1985), *Musik als Kommunikationsmedium. Soziologischen Medientheorien und Musiksoziologie*, Berlim, Duncker & Humblot.
- Ruiter, Jacob de (1989), «Exkurs zum Dualismus des Männlichen und des Weiblichen», *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850* (do mesmo), Stuttgart, 1989: 159-170.

- Rummenh  ller, Peter (1978), *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- Rupp, Jan C. C. (1992) «Civilization and Democracy. A Note on the Nobert Elias Theory of the Civilizing Process», comunica  o apresentada a *Theory, Culture & Society 10th Anniversary Conference*, Agosto de 1992, Champion, Pennsylvania.
- Sabbe, Herman (1981), «Die Einheit der Stockhausen-Zeit...», in: «Karlheinz Stockhausen...wie die Zeit verging...» , *Musik-Konzepte* (ed. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), 19 (1981).
- Sabbe (1993), «Philosophie der neuesten Musik — ein Versuch zur Extrapolation von Adornos Philosophie der neuen Musik», in: Heister, Heister-Grech e Scheit (1993): III, 55-68.
- Said, Edward W. (1991), *Musical Elaborations*, Londres, Vintage, 1992.
- Samuel, Rhian (1992), «Feminist Musicology: Endings or Beginnings?», *Women — A Cultural Review*, 3/1 (1992).
- Santos Silva, A., e J. Madureira Pinto (eds.) (1987), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- Sartiliot, Claudette (1993), *Citation and Modernity. Derrida, Joyce, and Brecht*, Norman and London, University of Oklahoma Press.
- Sarup, Madan (1988), *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, New York, etc., 1993.
- Saussure, Ferdinand de (1916), *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1976.
- Scherer, Wolfgang (1988), «“Aus der Seele muß man spielen”. Instrumentelle und technische Bedingungen der musikalischen Empfindsamkeit», *Materialität der Kommunikation* (eds. H. U. Gumbrecht e K. L. Pfeiffer), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988: 295-309.
- Schleuning, Peter (1984), *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich* (série *Geschichte der Musik in Deutschland*), Hamburg, Rowohlt.
- Schneider, Reinhard (1980), *Semiotik der Musik*, Munique, Wilhelm Fink Verlag.
- Scholem, Gershom (1992), *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Schorske, Carl E. (1995), «Pierre Bourdieu face au problème de l’autonomie», *Critique*, LI/579-580 (1995): 696-703.

- Schulz, Reinhard (1993), «Der Überdruß am Fortschritt. Die Materialdiskussion und die Postmoderne», in Kolleritsch (1993): 160-175.
- Schumann, Roswitha, e Franz Stimmer (eds.) (1987), *Soziologie der Gefühle. Zur Rationalität und Emotionalität sozialen Handelns*, Munique, Sozialforschungsinstitut.
- Schweppenhäuser, Hermann (1993), «Aspekte eines aufgeklärten Kunstbegriffs», *Frankfurter Adorno Blätter*, 2 (1993): 112-128.
- Schweppenhäuser, Gerhard (ed.) (1995), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Scott, Derek (1989), *The Singing Bourgeois. Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*, Filadélfia, Open University Press.
- Seabra, Augusto M. (1989), «Adorno e depois. O novo, o neo, o post na experiência da música», *Crítica*, 5 (1989): 103-122.
- Seeger, Charles (1935), «Systematic and historical orientations in musicology», *Acta Musicologica*, XI (1939): 127-128.
- Seeger, Charles (1951), «Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods», *Journal of the American Musicological Society*, IV, 3 (1951), 242-243.
- Seeger, Charles (1952), «Music and Society: Some New World Evidence of their Relationship», *Proceedings of the Conference on Latin-American Fine Arts*, Austin, University of Texas Press, 1952: 84-97.
- Seeger, Charles (1963), «Preface to the Critique of Music», *Boletín interamericano de música*, 49 (1965): 2-24.
- Seeger, Charles (1966), «The Music Process as a Fonction in a Context of Functions», *Yearbook, Inter-American Institute for Musical Research*, New Orleans, Tulane University, 1966: II, 1-36.
- Seeger, Charles (1968), «Factorial Analysis of the Song as an Approach to the Formation of a Unitary Field Theory», *Journal of the International Folk Music Council*, XX (1968): 272-277.
- Seeger, Charles (1969), «On the Formational Apparatus of the Music Compositional Process», *Ethnomusicology*, XII, I, 2 (1969): 230-247.

- Seeger, Charles (1970), «Toward a Unitary Field Theory for Musicology», *Studies in Musicology (1935-1975)* (do mesmo), Berkeley, etc., University of California Press, 1977: 102-138.
- Seeger, Charles (1977), «Systematic (synchronic) and historical (diachronic) orientations in Musicology», *Studies in Musicology (1935-1975)* (do mesmo), Berkeley, etc., University of California Press, 1977 : 1-15.
- Seidman, Steve (1994), *Contested Knowledge. Social Theory in the Postmodern Era*, Oxford/Cambridge, Blackwell.
- Seidman, Steven (ed.) (1994), *The Postmodern Turn. New Perspectives on Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Serravezza, Antonio (ed.) (1980), *La Sociologia della musica*, Torino, E.D.T.
- Shepherd, John (1987), «Music and male hegemony», *Music and Society. The politics of composition, performance and reception* (eds. Richard Leppert e Susan McClary), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1987: .
- Shepherd, John (1991), *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press.
- Shepherd, John (1993a), «Value and Power in Music: An English Canadian Perspective», *Relocating Cultural Studies. Developments in Theory and Research* (eds. Valda Blundell, John Shepherd, Ian Taylor), Londres, Routledge 1993: 171-206.
- Shepherd, John (1993b), «Difference and Power in Music», in: Solie. 46-65.
- Silbermann, Alphons (1954), *La musique, la radio et l'auditeur. Étude sociologique*, Paris, PUF.
- Silbermann, Alphons (1955), *Introduction à une Sociologie de la musique*, Paris, PUF.
- Silbermann, Alphons (1957), *Estructura Social de la música*, Madrid, Taurus, 1961.
- Silverman, Hugh J. (ed.) (1991), *Postmodernism — Philosophy and the Arts*, Londres, Routledge.
- Simons, Herbert, e Michael Billig (eds.) (1994), *After Postmodernism. Reconstructing Ideology Critique*, Londres, Sage.
- Skupien, Janet (1996), «Completing the linguistic turn. Wittgenstein and the practice of truth», *Philosophy & Social Criticism*, 22/1 (1996): 13-25.
- Smart, Mary Ann (1993), «The silencing of Lucia», *Cambridge Opera Journal*, 4/2 (1993).

- Smart, Mary Ann (1994), «Book Review: Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*», *Journal of Musicological Research*, 14 (1994): 77-83.
- Sochor, Arnold (1980), *Soziologie und Musikkultur*, Berlim, Verlag Neue Musik, 1985.
- Solie, Ruth A. (1991), «What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn», *The Journal of Musicology*, IX/4 (1991): 399-531.
- Solie, Ruth A. (ed.) (1993), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, etc., University of California Press.
- Sonntag, Brunnhilde (1977), *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse.
- Sousa Ribeiro, António (1988a), «Para uma Arqueologia do Pós-Modernismo: A «Viena 1900»», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 137-146.
- Sousa Ribeiro, António (1988b): «Modernismo e pós-modernismo — o ponto da situação», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (1988): 23-46.
- Sousa Ribeiro, António (1994), «Walter Benjamin, Pensador da Modernidade», *Oficina do Centro de Estudos Sociais*, 41 (1994).
- Sousa Santos, Boaventura de (1988), «Quatro Questões sobre a Mudança de Clima», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (1988): 5-19.
- Sousa Santos, Boaventura de (1989), *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Porto, Afrontamento.
- Sousa Santos, Boaventura de (1994), *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*, Porto, Afrontamento.
- Sousa Santos, Boaventura (1995), «Towards a Multicultural Conception of Human Rights», Comunicação apresentada à *2nd Theory, Culture & Society Conference — Culture and Identity: City, Nation, World*, 10-14 de Agosto de 1995, Berlim.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Londres, Routledge.
- Spree, Hermann (1992), «*Fragmente — Stille, An Diotima*». *Ein Analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett*, Saarbrücken, PFAU Verlag.

- Stein, I. (ed.) (1985), *Struktur, Funktion und Bedeutung. Beiträge zur Analyse von Musikprozessen*, Jena, Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität Jena.
- Steinert, Heinz (1989), *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*, Vienna, Verlag für Gesellschaftskritik.
- Stenzl, Jürgen (ed.) (1975) *Luigi Nono. Texte. Studien zur seinen Musik*, Zürich, Atlantis.
- Stenzl, Jürg (1989), «Claudio Monteverdi nell'epoca della riproducibilità tecnica», in: Borio e Garda (1989): 166-184.
- Stockmann, Doris (1969), «Musik als kommunikatives System. Informations- und zeichentheoretische Aspekte insbesondere bei der Erforschung mündlich tradierten Musik», *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, 14 (1970): 46-95.
- Stockmann, Doris (1979), «Musik - Sprache - Tierkommunikation», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 10 (1979): 5-45.
- Stockmann, Doris (1981), «Die ästhetisch-kommunikativen Funktionen der Musik unter historischen, genetischen und Entwicklungsaspekten», *Musikästhetik in der Diskussion* (ed. Harry Goldschmidt e Georg Knepler), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981: 90-124.
- Stockmann, Erich (1972), «Das Musikinstrument als Gegenstand anthropologischer und historischer Forschung», *Actas do Congresso do ICTM, Copenhaga*, 1972: 131-135.
- Stockmann, Erich (1975), «Trommeln und Pfeifen im deutschen Bauernkrieg», *Der arme Mann 1525. Volkskundliche Studien*, Berlin, 1975: 288-308.
- Stoianova, Ivanka (1987): «Texte-musique-sens des œuvres vocales de Luigi Nono dans les années 50-60», in: *Festival d'Automne à Paris 1987*, Paris, Contrechamps, 1987: 68-85.
- Stoianova, Ivanka (1993a), «Varèse e Nono — due “spazializzatori” del suono organizzato», in: *Con Luigi Nono*, Venice, Ricordi / La Biennale di Venezia, 1993: 173-179.
- Stoianova, Ivanka (1993b), «Mythen der Weiblichkeit in den achtziger und neunziger Jahren. Wiederaneignung und Neubestimmung: Stockhausen, Eloy», in: Kolleritsch (1993): 87-116.

- Street, Alan (1988), «Carnival», *Music Analysis*, 13/2-3 (1944): 255-309.
- Stumpf, Carl (1883) *Tonpsychologie*, 2 vols., Leipzig, 1883-1890.
- Stuppner, Hubert (1993), «Musik und Regression», in Kolleritsch (1993): 22-33.
- Subotnik, Rose Rosengard (1991), *Developing Variations*, Oxford/Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Suleiman, Susan Rubin (1990), *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- Sulzer, Johann Georg (1793), *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, 3.^a parte, Leipzig, 2.^a ed.
- Supicic, Ivo (1971), *Music in Society — A guide to the Sociology of Music*, 2.^a ed. remodelada, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1987.
- Suppan, W. (1984), *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz, Schott.
- Sziborsky, Lucia (1973), «Das Problem des Verstehens und der Begriff der “Adäquanz” bei Th. W. Adorno», *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* (ed. Peter Faltin e Hans-Peter Reinecke), Colónia, Gerig, 1973: 289-305.
- Tarasti, Eero (1994), *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.
- Taruskin, Richard (1988), «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», in: Kenyon (1988): 137-207.
- Taylor, Charles (1995), «Suivre une règle», *Critique*, LI/579-580 (1995): 554-572.
- Tester, Keith (ed.) (1994), *The Flâneur*, Londres, Routledge.
- Thompson, John B. (1990), *Ideology and Modern Culture. Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Cambridge, Polity Press.
- Thompson, John B. (1993), «The Theory of the Public Sphere», *Theory, Culture & Society*, X/3 (1993): 173-189.
- Tiedemann, Rolf (1983), *Dialektik im Stillstand*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Toorn, Pieter C. van den (1991), «Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory», *The Journal of Musicology*, IX/3 (1991): 275-299.

- Treitler, Leo (1991), «The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past», *Journal of the Royal Musical Association*, 116/2 (1991): 280-298.
- Treitler, Leo (1993), «Gender and Other Dualities of Music History», in: Solie (1993): 23-45.
- Turim, Maureen (1991), «Cinemas of Modernity and Postmodernity», in Hoesterey, 1991: 177-189.
- Turner, Bryan S. (1994), *Orientalism, Postmodernism & Globalism*, London and New York, Routledge.
- Tynjanov, Jurij, e Roman Jakobson (1966), «Probleme der Literatur- und Sprachforschung», *Kursbuch*, 5 (1966).
- Vattimo, Gianni (1985), *The End of Modernity*, Londres, Polity Press, 1991.
- Vattimo, Gianni (1987), «The End of (Hi)story», in Hoesterey, 1991: 132-141.
- Vattimo, Gianni, e Pier Aldo Rovatti (eds.) (1983), *Il pensiero debole*, Milão, Feltrinelli.
- Vavakova, B. (1988), «Lógica Cultural da Pós-Modernidade», *Revista de Revista de Comunicação e Linguagens*, 6-7 (1988): 103-116.
- Vieira de Carvalho, Mário (1967), «Fernando Lopes-Graça — Equação entre o artista e o seu meio», in: Vieira de Carvalho (1978): 173-183.
- Vieira de Carvalho, Mário (1978), *Estes sons, esta linguagem*, Lisboa, Estampa.
- Vieira de Carvalho, Mário (1981), «Lulu na Ópera Cómica de Berlim», *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1981.
- Vieira de Carvalho, Mário (1982a), «Estreia de Kagel em Berlim-Occidental», *Diário de Lisboa*, 28/1/82.
- Vieira de Carvalho, Mário (1982b), «Fausto de Gounod», Programa do Teatro de São Carlos, 1982.
- Vieira de Carvalho, Mário (1982c), «A Danação de Fausto: teatro dentro do teatro», *Diário de Lisboa*, 27 de Dezembro de 1982.
- Vieira de Carvalho, Mário (1983a), «O Castelo de Barba-Azul de Bartók», Programa do Teatro de São Carlos, 1983.
- Vieira de Carvalho, Mário (1983b), «Do teatro de Gil Vicente ao teatro de Wagner», *Vértice*, 454 (1983): 29-39.

- Vieira de Carvalho, Mário (1984a), *“Pensar é morrer” ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- Vieira de Carvalho, Mário (1984b), «Aufklärung und bürgerliche Gegenwart im *Wozzeck*. Gedanken zum Text für eine Konzeption von Alban Bergs Oper», contribuição para a dramaturgia da encenação de *Wozzeck*, por Joachim Herz, Ópera de Dresden, 1984 (inédito).
- Vieira de Carvalho, Mário (1984c), «Marialvismo, libertinagem e emancipação feminina (*Così fan tutte* de Mozart, em encenação de Joachim Herz), *Diário de Lisboa*, 16 de Julho de 1984.
- Vieira de Carvalho, Mário (1984d), «*D. Duardos e Flérida* de Lopes- Graça», Programa do Teatro de São Carlos, 1984.
- Vieira de Carvalho, Mário (1985a), «*Tannhäuser*: A crítica do Estado repressivo e machista», *Diário de Lisboa*, 26/1/85.
- Vieira de Carvalho, Mário (1985b), «João Lourenço Rebelo no Portugal de Seiscentos», *Diário de Lisboa*, 22/10/85.
- Vieira de Carvalho, Mário (1985c), «A recepção do teatro barroco: *Narciso* ou um equívoco», *Diário de Lisboa*, 26/10/85.
- Vieira de Carvalho, Mário (1986a), «Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal», *Colóquio–Letras*, 91 (1986): 27-37.
- Vieira de Carvalho, Mário (1986b), «O Teatro de S.Carlos: de Teatro da Corte para a burguesia a Passeio Público do romantismo», *Romantismo — da Mentalidade à Criação Artística*, Sintra, Instituto de Sintra, 1986: 385-392.
- Vieira de Carvalho, Mário (1986c), «Do que a música (não) diz», *Diário de Notícias (Suplemento Cultural)*, 15 de Junho de 1986.
- Vieira de Carvalho, Mário (1986d), «Parsifal oder der Gegensatz zwischen Theorie und Praxis als Dilemma der herrschenden Klasse», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XXVIII/4 (1986): 309-319.
- Vieira de Carvalho, Mário (1986e), «Cultura e alienação», *Diário de Lisboa*, 8/7/1986.
- Vieira de Carvalho, Mário (1986f), «O Navio Fantasma no S.Carlos», *Diário de Lisboa*, 14/11/86.
- Vieira de Carvalho, Mário (1986g), «*O Rei–Pastor*: ópera séria como arte ornamental», *Diário de Lisboa*, 9/6/86.

- Vieira de Carvalho, Mário (1987), «Ópera como estetização da política e propaganda do Estado», *O Estado Novo — Das origens ao fim da autarcia (1926-1959)*, Lisboa, Fragmentos, 1987: II, 209-229.
- Vieira de Carvalho, Mário (1988a), «Mulheres compositoras ou a nossa irremediável perda», *Mulheres*, 127 (1988): 64-65.
- Vieira de Carvalho, Mário (1988b), «Música no feminino», *Diário de Lisboa*, 22 de Julho de 1988.
- Vieira de Carvalho, Mário (1988c), «Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie», in *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden*, Dresden, Schriftenreihe der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber», 12 (1988): 607-624.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989a), «Da oposição ópera-teatro musical ao nacionalismo na música», *Portugal Contemporâneo* (direcção de António Reis), Lisboa, Publicações Alfa, 1989ss.: II, 323-336.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989b), «Snobismo e confrontação ideológica na cultura musical», *Portugal Contemporâneo* (direcção de António Reis), Lisboa, Publicações Alfa, 1989ss.: III, 297-310.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989c), «A música: do surto inicial à frustração do presente», *Portugal Contemporâneo* (direcção de António Reis), Lisboa, Publicações Alfa, 1989ss.: VI, 347-362.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989d), «Dramaturgia Musical e Semiologia — Aspectos de uma relação necessária», *Boletim da APEM*, 1989: 12-18.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989e), *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vieira de Carvalho, Mário (1989f), «Música de António Teixeira como ele nunca a ouviu», *Jornal de Letras*, IX /381 (1989) 28.
- Vieira de Carvalho, Mário (1990a), «Eça de Queiroz: da música absoluta ao *couplet* de Offenbach», *Eça e Os Maias* (Actas do I Encontro Internacional de Queirosianos), Porto, Edições Asa, 1990: 47-59.
- Vieira de Carvalho, Mário (1990b), «Trevas e Luzes na Ópera de Portugal Setecentista», *Vértice*, 27 (1990): 87-96.
- Vieira de Carvalho, Mário (1990c), «Razão e sentimento na comunicação musical», *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 9 (1990): 91-100.

- Vieira de Carvalho, Mário (1990d), «A cultura musical nos séculos XVIII e XIX: o iluminismo por cumprir-se», tópicos da intervenção no colóquio organizado pela Cooperativa «Árvore», *Jornal de Letras*, X/413 (1990): 7.
- Vieira de Carvalho, Mário (1990e), «Dia Mundial da Música», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 67 (1990): 3-5.
- Vieira de Carvalho, Mário (1991a): «Sociologia da Música — Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais», *Penélope*, 6 (1991): 11-19; *Revista Portuguesa de Musicologia*, I (1991): 37-44.
- Vieira de Carvalho, Mário (1991b), «A música na Universidade: do *numerus* à ciência social», *Universidade(s): História, Memória, Perspectivas — Congresso História da Universidade, 7.º Centenário (Actas)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1991: IV, 157-174.
- Vieira de Carvalho, Mário (1991c), «A República como revolução iluminista e os rumos da cultura musical», *Congresso «A Vida da República Portuguesa 1890-1990»*, Lisboa, Cooperativa de Estudos e Documentação Universitária Editora, 1991: 281-297.
- Vieira de Carvalho, Mário (1991d), «*Idomeneo* na Ópera Cómica de Berlim: o desmoronar de um despotismo iluminado», *Jornal de Letras*, XI/492 (1991): 25-27.
- Vieira de Carvalho, Mário (1991e), «*Rinaldo*: a excepção», *Jornal de Letras*, X/451 (1991): 21.
- Vieira de Carvalho, Mário (1992a), «Aspectos da evolução da cultura musical desde os anos sessenta», *Enciclopédia Temática Portugal Moderno — Artes e Letras* (ed. José Augusto França), Lisboa, Edições Pomo (1992).
- Vieira de Carvalho, Mário (1992b), «Stockhausen: Os teatros do som», *Jornal de Letras*, XII, 519 (1992): 22-23.
- Vieira de Carvalho, Mário (1993a), «Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption», *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie — Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag* (ed. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit), II: *Musik-Theater*, Hamburg, Von Bockel, 1993: 11-41.

- Vieira de Carvalho, Mário (1993b) «Goldoni e os modelos de comunicação músico-teatral no século XVIII», *Estudos Italianos em Portugal*, LIV-LV-LVI (1992/1993): 193-213.
- Vieira de Carvalho, Mário (1993c), “Intoleranza 1960 de Luigi Nono”, *Jornal de Letras*, XIII, 564 (1993): 20-22.
- Vieira de Carvalho, Mário (1994a), «Música e crítica da cultura na colaboração de Eça de Queiroz para a *Gazeta de Portugal* e o *Disctricto de Evora*», *Queirosiana*, 5-6 (1994): 173-191.
- Vieira de Carvalho, Mário (1994b), «Zur Wagner-Rezeption in Portugal», *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 44/2 (1994): 195-198.
- Vieira de Carvalho, Mário (1994c), «Aesthetic Autonomy from Enlightenment to New Music», comunicação ao *XIIIth World Congress of Sociology* (Research Committee «Sociology of Music»), realizado na Universidade de Bielefeld (RFA), de 18 a 23 de Julho de 1994.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995a), «Goldoni et le chemin vers le “naturel” dans le théâtre et l’opéra au XVIIIème siècle», *Convegno del Bicentenario Goldoniano* (ed. Carmelo Alberti e David Bryant), Veneza, Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale, 1995: 233-244.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995b) «From Opera to *Soap Opera* : On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity», *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995c), «Illusion und Selbstdarstellung - Zur Entwicklung der Kommunikationssysteme im Musiktheater», *Vom Neuwerden des Alten - Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters* (ed. Otto Kolleritsch), *Studien zur Wertungsforschung*, vol. 29, Graz-Vienna, Universal Edition, 1995: 141-149.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995d), «Nature et naturel dans la polémique sur l’opéra au XVIIIème siècle», *Le Parole della Musica*, vol.: II: *Studi sulla Lingua della Critica del Teatro per Musica in onore di Gianfranco Folena* (ed. Maria Teresa Muraro), Florence, Leo S. Olschki, 1995: 95-146.
- Vieira de Carvalho, Mário (1995e), «No hay caminos? — Luigi Nonos Verhältnis zur Geschichte», *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit*

- der Musik* (ed. Otto Kolleritsch), *Studien zur Wertungsforschung*, vol. 31, Graz-Vienna, Universal Edition, 1995: 123-153 [no prelo].
- Vieira de Carvalho, Mário (1995f), «Danse et fanatisme religieux dans l'opéra du XXème siècle», *Il Ballo Teatrale dal Divertimento al Drama* (ed. Giovanni Morelli), Florença, Leo S. Olschki, 1995: 475-497 [no prelo].
- Vieira de Carvalho, Mário (1995g), «Roman als Offenbachiade - Ein Beispiel von Intertextualität zwischen Musik und Literatur», *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Bresgau 1993* (ed. Hermann Danuser), Kassel, Bärenreiter-Verlag [no prelo].
- Vieira de Carvalho, Mário (1995h), «A música e o cosmopolitismo da capital: Uma aproximação a Eça de Queirós em diálogo com Walter Benjamin», *Actas do III Encontro Internacional de Queirosianos*, Universidade de São Paulo — Centro de Estudos Portugueses [no prelo].
- Vieira de Carvalho, Mário (1995i), «*New Music* between Search of Identity and Autopoiesis, or: The *Tragedy of Listening*», comunicação apresentada na sessão «Aesthetics and Politics» do II Congresso Internacional organizado pela revista *Theory, Culture & Society* e incidindo no tópico *Culture and Identity: City, Nation, World* (10-14 August 1995, Berlin, Universidade Humboldt e Hilton Hotel).
- Vieira de Carvalho, Mário (1996a), «Catorze Anotações em memória de Fernando Lopes-Graça», *Boca do Inferno*, 1 (1996): 31-46.
- Vieira de Carvalho, Mário (1996b), «*Lebendige Aktion gegen geträumte Aktion*. Musik und antifaschistischer Widerstand in Portugal», *Georg Knepler zum 90. Geburtstag. Festschrift* (ed. Hanns-Werne Heister), [no prelo].
- Vieira de Carvalho, Mário (1996c), «Neither Prometheus is dead, nor History at the End. An approach to Luigi Nono», *Folia Sociologica* (ed. Kazimir Kowalewicz), Lodz [no prelo].
- Volek, Jaroslav (1981), «Musikstruktur als Zeichen und Musik als Zeichensystem», *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, II (ed. Hans Werner Henze), Frankfurt a. M., Fischer, 1981: 222-255.
- Wacquant, Loïc J. D. (1993a), «On the Tracks of Symbolic Power: Prefatory Notes to Bourdieu's 'State Nobility'», *Theory, Culture & Society*, X/3 (1993): 1-17.

- Wacquant, Loïc J. D. (1993b), «From Ruling Class to Field of Power: An Interview with Pierre Bourdieu on La Noblesse d'État», *Theory, Culture & Society*, X/3 (1993): 19-44.
- Wagner, Nike (1993), «Karl Kraus mit Leo Popper gegen Georg Simmel. Zweierlei Ästhetik der Moderne». in: Heister, Heister-Grech e Scheit (1993): III, 155-162.
- Wallerstein et al., Immanuel (1996), *Para abrir as ciências sociais. Relatório da Comissão Gulbenkain sobre a reestruturação das Ciências Sociais*, Lisboa, Europa-América.
- Wallis, Roger, e Krister Malm (1984), *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*, London, Constable.
- Wangermée, Robert (1990), *Les Malheurs d'Orphée. Culture et profit dans l'économie de la musique*, Bruxelles-Liège, Pierre Mardaga.
- Wardetzky, Uta (1983), *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*, Berlim, Henschelverlag.
- Warhol, Andy (1975), *From A to B and Back Again; The Philosophy of Andy Wahrol*, Londres, Picador, 1976.
- Waterman, Ellen (1994), «Cassandra's Dream Song: A Literary Feminist Perspective», *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994): 154-172.
- Welleck, Albert (1944), «Begriff, Aufbau und Bedeutung einer Systematischer Musikwissenschaft», *Die Musikforschung*, I (1948): 157-171.
- Wellek, Albert (1963), *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt a. M., Akademische Verlagsgesellschaft.
- Wellek, Albert (1969), «Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft», *Acta Musicologica*, XLI, 3-4 (1969): 213-235.
- Wellmer, Albrecht (1983), «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität», in: Friedeburg & Habermas (1983): 138-176.
- Wellmer, Albrecht (1985), *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (1987), *Unsere postmoderne Moderne*, Berlim, Akademie Verlag, 1993.

- Welsch, Wolfgang (1988), «“Postmoderne”. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs», in: Kemper (1991): 9-36.
- Welsch, Wolfgang (1989a), «Ästhetik und Anästhetik», *Ästhetisches Denken* (do mesmo), Stuttgart, Reclam, 1993: 9-40.
- Welsch, Wolfgang (1989b), «Zur Aktualität ästhetischen Denkens», *ibidem*: 41-78.
- Welsch, Wolfgang (1989c), «Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen», *ibidem*: 114-156.
- Welsch, Wolfgang (1989d), «Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands», *ibidem*: 157-167.
- Welsch, Wolfgang (1990a), «Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst», *ibidem*: 79-113.
- Wernick, Andrew (1991), *Promotional Culture. Advertising, ideology and symbolic expression*, Londres, Sage Publications.
- Whitebook, Joel (1993), «From Schoenberg to Odysseus: Aesthetic, Psychic, and Social Synthesis in Adorno and Wellmer», *New German Critique*, 58 (1993): 45-64.
- Whittall, Arnold (1987), «The Theorist's Sense of History: Concepts of Contemporaneity in Composition and Analysis», *Journal of the Royal Musical Association*, 112 (1987): 1-20.
- Williams, Raymond (1981), *Culture*, Londres, Fontana Press.
- Wilshire, Bruce (1990), *The Moral Collapse of the University; Professionalism, Purity, and Alienation*, Albany, State University of New York Press.
- Windelband, Wilhelm (1894), *Geschichte und Naturwissenschaft*, Estrasburgo.
- Wiora, Walter (1966), «Albert Welleks “Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft” und die Verbindung von systematischem mit historischem Denken», *Die Musikforschung* (1966): 247-260.
- Wiora, Walter e H. Albrecht (1961), «Musikwissenschaft», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. F. Blume), Kassel etc., Bärenreiter / Munique, DTV, reimpr., 1989: IX, 1192-1220.
- Witten, Ian H., e Darrel Conklin (1990), «Modeling Music: Systems, Structure and Prediction», *Interface*, 19 (1990): 53-66.
- Wohlthat, Martina (1991), «Das Altern der alten Musik», *Neue Zeitschrift für Musik*, 6 (1991): 4-7.

- Wolf, Christa (1983), *Cassandra* (trad. João Barrento), Lisboa, Edições Cotovia, 1989.
- Wolf, Janet (1981), *The Social Production of Art*, Londres, MacMillan, 1992.
- Wolff, Janet (1987), «The ideology of autonomous art», *Music and Society. The politics of composition, performance and reception* (eds. Richard Leppert e Susan McClary), Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Wölfflin, Heinrich (1915), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Künste*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1979.
- Wolin, Richard (1979), «The De-Aesthetization of Art: On Adorno's «Aesthetische Theorie», *Telos*, 41 (1979): 105-127
- Wolin, Richard (1980), «An Aesthetic of Redemption: Benjamin's Path to Trauerspiel», *Telos*, 43 (1980): 61-90.
- Wood, Elizabeth (1980), «Women in Music», *Signs*, 6/2 (1980): 283-297.
- Wouters, Cas (1977), «Informalisierung und der Prozeß der Zivilisation», in: Gleichmann, Goudsblom e Korte (1977): 279-298.
- Wouters, Cas (1986) «Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes» *Theory, Culture & Society*, III/2 (1986).
- Wouters, Cas (1992), «On Status Competition and Emotion Management: The Study of Emotions as a New Field», *Theory, Culture & Society*, IX/1 (1992): 229-252.
- Wowinckel, Gerhard (1987), «Comand or Refine? Cultural Patterns of Cognitively Organizing Emotions», *Theory, Culture & Society*, 4 (1987): 489-514.
- Wulf, Joseph (1963), *Musik im dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M., Ullstein.
- Zeller, Hans Rudolf (1960), «Mallarmé and serialist Thought», *Die Reihe*, 6 (1964): 5-32.
- Zenck, Martin (1980), «Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale», in: Borio e Garda (1989): 96-116.
- Zurbrugg, Nicholas (1993), *The Parameters of Postmodernity*, Londres, Routledge.